وزیر آغا
معنی اور تناظر

معنی اور تناظر

(مقالات)

○

وزیر آغا

انٹرنیشنل اردو پبلیکیشنز

۹۲۲، کوچہ روہیلا خاں۔ دریا گنج
نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

قیمت : 300/=
اشاعت : ۲۰۰۰ء

طباعت : انیس آفسیٹ پرنٹرز، نئی دہلی

ناشر : انٹرنیشنل اُردو پبلیکیشنز
۹۲۲، کوچہ روہیلا خان، دریا گنج
نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲

Maani Aur Tanazur

Wazir Agha

Rs. 300/-

INTERNATIONAL URDU PUBLICATIONS
922, Kucha Rohella Khan, Daryaganj,
New Delhi-110002

ڈاکٹر فہیم اعظمی کے نام

ترتیب

(ج)

عملی تنقید

مصنّف کی دیگر تنقیدی کتب

اردو ادب میں طنز و مزاح

نظمِ جدید کی کروٹیں

اردو شاعری کا مزاج

تنقید اور احتساب

نئے مقالات

تخلیقی عمل

تصوّراتِ عشق و خرد

نئے تناظر

تنقید اور مجلسی تنقید

دائرے اور لکیریں

تنقید اور جدید اردو تنقید

انشائیہ کے خدوخال

مجید امجد کی داستانِ محبت

ساختیات اور سائنس

غالب کا ذوقِ تماشا

دستک اُس دروازے پر....!

پیش لفظ

آج سے کچھ عرصہ پہلے کی بات ہے کہ اردو تنقید نے مغربی تنقید کے جدید ترین نظریات کو زیرِ بحث لانے کا آغاز کیا اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے خود کو ان سے ہم آہنگ کرلیا۔ اگر کسی صنف ادب میں فوری پیش رفت ہو تو اس کا ردِ عمل بھی بہت شدید ہوتا ہے' چنانچہ ہمارے ہاں بھی بعض رجعت پسند عناصر نیز کسی ایک جامد نظریے سے منسلک ناقدین نے اردو تنقید کی اس تازہ پیش رفت کو مسترد کرنے کی کوشش شروع کردی۔ یہ اچھی بات تھی کیونکہ "ردِ عمل" ہی سے "عمل" کو چمکنے اور نکھرنے کا موقع ملتا ہے۔جن عناصر کا اوپر ذکر ہوا وہ اس بات پر زور دیتے تھے کہ ساختیاتی تنقید جس کی پبلسٹی ہمارے بعض اردو ناقدین بڑے شدّومد سے کر رہے ہیں' خود مغرب میں دم توڑ چکی ہے' لہٰذا اس مُردے میں وہ کیسے جان ڈالیں گے؟ (یہی اعتراض اردو انشائیہ کے باب میں بھی ہوچکا ہے) حالانکہ ادب میں کوئی چیز کبھی مرتی نہیں ہے۔ ادب کی تاریخ کا مطالعہ آثارِ قدیمہ کے مطالعہ کے مماثل نہیں بلکہ ارضیات (Geology) کے مطالعہ سے مشابہ ہے۔حقیقت یہ ہے کہ ادبی اصناف' نظریے اور فیشن' دَر دَر حالت میں موجود نہیں ہوتے جیسے مثلاً" بعض شہر" قدیم بستیوں کے ملبے پر کھڑے نظر آتے ہیں۔ بلکہ پورا ماضی ہمہ وقت حال کے لمحے میں سانس لے رہا ہوتا ہے۔ بعض اصناف یا نظریوں کی موت اور دیگر کی پیدائش کا ذکر کرنے والے ان لوگوں کے بارے میں نارتھ روپ فرائی نے ایک مزیدار بات کہی ہے'وہ لکھتا ہے کہ یہ لوگ دراصل نقاد نہیں ہیں بلکہ (کسی بھی ٹی ہاؤس میں بیٹھ کر) گپ شپ لگانے والے وہ مبصرین ہیں جو شعرا کی شہرت کو ایک فرضی سٹاک ایکسچینج کی کارروائی کے مماثل گردانتے ہیں۔ نارتھ روپ فرائی

کے اصل الفاظ یہ ہیں:

The literary chit- chat which makes the reputation of poets boom and crash in an imaginary Stock Exchange is pseudo- criticism.

حقیقت یہ ہے کہ اردو تنقید نے صرف ساختیات کے ذکرِ خیر میں اپنا سارا وقت صرف نہیں کیا بلکہ ساختیات سے پہلے کی "تاریخی سوانحی تنقید"، "روسی فارمل ازم" اور "نئی تنقید" کو بھی موضوع بنایا ہے کیونکہ ان کو سمجھے بغیر ساختیاتی تنقید کو پوری طرح سمجھنا ممکن نہیں ہے مگر انہوں نے محض اسی پر اکتفا نہیں کیا بلکہ ساختیات کے مباحث کو مارکسی تنقید (بحوالہ التھوسے، ماشیرے، جولیا کرسٹیوا وغیرہ) اور نفسیاتی تنقید (بحوالہ لاکان) میں آمیز ہوتے ہوئے بھی دیکھا اور دکھایا ہے۔ علاوہ ازیں مظہریت کی حامل تنقید جو تخلیقی شعور کی زائیدہ تھی (بحوالہ Poulet اور جینیوا سکول) ساخت شکن تنقید (بحوالہ دریدا، پال ڈی مین، ہیلس ملر، ہارٹ مین وغیرہ) نسوانی تنقید، نئی تاریخیت کا نظریہ اور ریڈر رسپانس تنقید (جس کے متوازی جرمنی کی Reception Theory بحوالہ Jauss اور Iser قابلِ ذکر ہے) کو بھی موضوع بنایا ہے۔ مغرب میں تنقید کی تھیوری کے سلسلے میں شب و روز مباحث ہو رہے ہیں اور کوئی دن نہیں جاتا کہ وہاں کوئی نہ کوئی نیا نظریہ یا زاویہ نمایاں ہو کر سامنے نہیں آ جاتا مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب کوئی نیا نظریہ سامنے آتا ہے تو سابقہ نظریات مسترد ہو جاتے ہیں کیونکہ ادب کی طرح نقد الادب بھی امتزاج اور ربطِ باہم کا منظر نامہ پیش کرتا ہے نہ کہ اخراج اور استرداد کا۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو پچھلے ایک سو برس کی مغربی تنقید بجائے خود ایک "نامیاتی کُل" کی صورت میں نظر آتی ہے جس کی تحویل میں ادب کی تشریح و توضیح، اس کی کارکردگی نیز اس کے انفراسٹرکچر کو جاننے کے لئے متعدد اختراعات یا Devices بھی دکھائی دیتی ہیں۔ مغربی تنقید کے مختلف نظریات نے اپنی اپنی اختراع کی مدد سے تصنیف Text تک رسائی پانے کی کوشش کی ہے۔ وہ ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوئے ہیں اور ایک دوسرے سے متصادم بھی۔ اس آمیزش اور آویزش سے مزید نظریے بھی پھوٹے ہیں اور بعض کچھ عرصہ کے لئے پس منظر میں بھی چلے گئے ہیں تاہم پوری مغربی تنقید ہمیں ایک "نامیاتی کُل" کی طرح صاف نظر آ رہی ہے۔

موجودہ صدی کی مغربی تنقید کی کہانی بہت طویل ہے لیکن اگر اسے ایک تمثیل کی مدد

سے بیان کیا جائے (ہر چند کہ ایسا کرنے سے مغربی تنقید کا محض ایک ادھورا سا خاکہ ہی ابھرے گا) تو ایک عام قاری کو شاید اس کے بارے میں کچھ جانکاری مہیا ہوسکے۔ فرض کیجئے کہ "تصنیف" ایک موٹر کار کے مانند ہے تو آج سے کم و بیش سو برس پہلے کی "تاریخی سوانحی تنقید" اس بات پر غور کرے گی کہ اس کار کا بنانے والا کون ہے اور تاریخی تناظر میں وہ کس مقام پر کھڑا ہے، مزید یہ کہ کار خود کس تدریجی تاریخی عمل کی زائیدہ ہے۔ گویا کار تو نظر انداز ہو جائے گی اور اس کا بنانے والا (مصنف) زیرِ بحث آجائے گا۔ تاریخی سوانحی تنقید کے بعد "روسی فارم لزم" کی جو تحریک روس سے ابھری وہ کار کے بنانے والے سے کوئی سروکار نہیں رکھے گی بلکہ صرف کار کی میکانکی ساخت کو اہمیت دے گی۔ مگر وہ کار کو لوہے کا ایک ٹکڑا قرار دینے کے بجائے اس کی انوکھی ساخت (جو لوہے کے کار بننے کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے) پر توجہ مبذول کرے گی، چنانچہ وہ زیادہ زور نامانوس یا انوکھا بنانے کے عمل پر دے گی۔ دوسری طرف "نئی تنقید" کار کے خالق نیز کار کی تخلیق کے تاریخی پس منظر کو مسترد کردے گی اور کار کو ایک خود کار اور خود کفیل اکائی قرار دے کر اس کے کل پرزوں کی باہمی کارکردگی کو "بنظرِ غائر" دیکھے گی اور یہ جاننے کی کوشش کرے گی کہ اس کارکردگی سے کیسے کیسے معانی پھوٹ رہے ہیں۔ اس کے مقابلے میں "ساختیاتی تنقید" کار کے کل پرزوں کی کارکردگی (یعنی کار کی بالائی ساخت) پر توجہ مبذول کرنے کے بجائے اس کے بطون میں موجود گہری ساخت یعنی کوڈز اور قاعدوں سے عبارت سسٹم (شعریات) پر غور کرے گی اور یہ دیکھنا چاہے گی کہ کس طرح اس سسٹم کے مطابق کار کی "کارکردگی" وجود میں آ رہی ہے۔ ساختیات' کار کے ڈرائیور (قاری) کی بطور خاص خاطر تواضع کرے گی اور کار کی موجودگی بلکہ کارکردگی کو ڈرائیور کی اس تخلیقی اپج کے کھاتے میں ڈال دے گی جس کے تحت وہ کار کے سسٹم کو "پڑھتا" ہے، اس پر ساخت شکن تنقید شور مچا دے گی اور کہے گی کہ ساختیات نے پرانی شراب نئے مٹکوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے "خالق" کی جگہ "سسٹم" کو دے کر دراصل کار (Text) کے بنانے والے کی موجودگی ہی کا اقرار کیا ہے۔ وہ کہے گی کہ ساختیات دعویٰ تو کرتی ہے کہ اس نے کار بنانے والے کو کار سے نیچے اتار دیا ہے لیکن دراصل اس نے اس کا حلیہ تبدیل کرکے کار کے اندر چھپا دیا ہے۔ خود ساخت شکن تنقید کار کی رفتار سے ابھرنے والے منظر نامے پر توجہ مبذول کرے گی۔ دوسرے لفظوں میں وہ

کہے گی کہ یہ نہ دیکھو کہ کار کس نے بنائی ہے یا اس کی مشینری کیسے کام کرتی ہے یا وہ کس نظام کے تحت چل رہی ہے بلکہ یہ دیکھو کہ کار کے چلنے سے کس طرح چاروں طرف ہمہ وقت تبدیل ہوتے منظر نامے کے اندر سے نئے مناظر اور ان مناظر کے اندر سے مزید نئے مناظر کی جھلکیاں نظر آرہی ہیں۔ کوئی ایک منظر' کوئی ایک معنی بھی مقرر یا دائمی نہیں ہے۔ تمہاری نظریں کسی ایک منظر (معنی) پر منحصر نہیں پا رہی ہیں بلکہ معانی کے جنگل کو پرت در پرت کھولتی یعنی Disentangle کرتی چلی جارہی ہیں' کیا تمہیں مکانی طور پر ہر منظر دوسرے منظر سے مختلف ہوتا اور زمانی طور پر ملتوی ہوتا نظر نہیں آرہا؟ تم بند اور مقرر معانی کی قید سے نکلو اور کار کی کھڑکیوں سے نظر آنے والے گنجلک منظر نامے کے گہراؤ (Abyss) میں جھانکتے چلے جاؤ۔ اس لئے نہیں کہ کوئی منظر (معنی) تمہارے ہاتھ لگے گا (کیونکہ منظر کب کسی کے ہاتھ لگا ہے!) بلکہ اس لئے کہ چشم بینا کی کبھی نہ ختم ہونے والی یہ سیاحت بجائے خود ایک بہت بڑا انعام ہے۔ ساخت شکنی (Deconstruction) کی یہ بات سن کر ایکو مسکرائے گا اور پوچھے گا کہ تم لوگ تشریحی انداز کو دُور کی کوڑی لانے یعنی Over-Interpretation کی سطح پر کیوں لے آئے ہو؟ جواباً" ، جونتھن کلر کہے گا کہ ایسا کرنا ہی تو اصل بات ہے کہ اس کی مدد سے انسان منظر نامے کی تہوں میں اتر سکتا ہے۔ دور = منظر نامے کے ذکر پر مارکسی زاویے والا بھڑک اٹھے گا اور اسے باآواز بلند مسترد کرتے ہوئے کار کی ساری کھڑکیوں پر سرخ پردے لٹکا دے گا تاکہ نظر ارد گرد کے ہمہ وقت تبدیل ہوتے منظر نامے پر نہ پڑے' صرف سامنے کی ونڈ سکرین سے دور نظر آنے والی اس ایک منزل (یعنی مقرر معنی یا جامد تصویری منظر) پر مرکوز رہے جہاں اسے پہنچنا ہے' ہمارے ہاں کے بیشتر ترقی پسند ناقدین کو کار چلانے کا یہی انداز پسند ہے۔ مگر "نئی تاریخیت" کا علم بردار نقاد (بالخصوص فوکو) تاریخیت کے روایتی نام لیواؤں کی اس بات کو مسترد کردے گا کہ تاریخ باہر کے کسی متعین اور دائمی اصولِ تاریخ (Historical a priori) کے تابع ہو کر تسلسلِ زماں کا مظاہرہ کرتی ہے اور ساخت شکن نقادوں کی اس بات سے بھی کہ سارا منظرنامہ محض ایک گورکھ دھندا ہے جس میں تاریخی عمل کی کوئی گنجائش نہیں ہے' وہ کہے گا کہ آپ کار کی کھڑکیوں سے مختلف مناظر کو نہ تو کسی "مثالی منظر" کے حوالے سے دیکھیں اور نہ انہیں مناظر کے گورکھ دھندے کا حصہ بنتے محسوس کریں بلکہ انہیں اس طور دیکھیں کہ ان میں

سے ہر منظر اپنے وجود کو بھی برقرار رکھتا نظر آئے اور دوسرے مناظر کے ساتھ مربوط ہو کر حرکت کرتا ہوا بھی دکھائی دے۔

مجموعی طور پر دیکھیں تو پچھلی ایک صدی کے دوران مغربی تنقید نے زیادہ تر "مصنف، تصنیف اور قاری" کی تثلیث پر ہی کام کیا ہے۔ شروع میں مصنف کو اہمیت ملی، پھر تصنیف کو، آخر میں قاری کو۔ قاری کی اہمیت کا یہ عالم ہے کہ ریڈر رسپانس تنقید نیز "ری سپشن تھیوری" نے تنقید کے جملہ زاویوں اور نظریوں میں "قاری" کی کارکردگی کو ایک قدرِ مشترک کے طور پر دیکھ لیا ہے۔ امتزاجی تنقید کی جانب یہ ایک نہایت اہم پیش رفت ہے۔ میرا مؤقف یہ ہے کہ اکیسویں صدی امتزاج اور انضمام کی صدی ہوگی، جس میں تنقید کے امتزاجی انداز کو فروغ ملے گا اور "مصنف، تصنیف اور قاری" کی تثلیث بطور ایک کُل نظروں کے سامنے آجائے گی۔

(۱) واضح رہے کہ امتزاجی تنقید بجائے خود آج کے پھیلتے ہوئے ثقافتی، سماجی اور علمی آفاق کی زائیدہ ہے اور اس کی سرحدیں فلسفہ، لسانیات، نفسیات، علم الانسان، موجودیت، مظہریت اور طبعیات تک پھیلی ہوئی ہیں۔ کار کی تمثیل کے حوالے سے بات کریں تو امتزاجی تنقید سامنے کی ونڈ سکرین اور اطراف کی کھڑکیوں کے علاوہ "بیک وِیُو مرر" کو بھی بروئے کار لاتی ہے، یوں آزادی کا وہ احساس پیدا ہوتا ہے جو کسی ایک نظریے، روزن یا کھڑکی کے تابع ہونے کی صورت میں کبھی حاصل نہیں ہوسکتا۔ ہمارے آج کے اکثر ناقدین نے "تھیوری" کے تحت فروغ پانے والے مختلف نظریات کے بارے میں معلومات تو حاصل کی ہیں مگر ایک تو انہوں نے اپنی طرف سے "تھیوری" میں کوئی اضافہ نہیں کیا، دوسرے مختلف تنقیدی مسالک کے امتزاج سے ابھرنے والے منظرنامہ پر پوری طرح غور نہیں کیا، تیسرے وہ تھیوری کے مہیا کردہ فکری عناصر کو اپنا کر ان کی روشنی میں عملی تنقید کی طرف بھی سنجیدگی سے متوجہ نہیں ہوئے (یہ تیسری بات مستثنیات کے تابع ہے) لہٰذا اس بات کی ضرورت ہے کہ تنقید کے باب میں امتزاجی زاویے کو فروغ ملے تاکہ متن تک بیک وقت کئی اطراف سے پہنچا جاسکے۔

جان سٹروک نے جس تنقید کے بارے میں واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ وہ Free mobility across the Intellectual landscape ہے، اس کا اطلاق بآسانی

امتزاجی تنقید پر ہو سکتا ہے۔ ایمرسن نے کہا تھا کہ سامنے کے منظر میں ایک کھیت (الف) کا ہے دوسرا (ب) کا اور تیسرا (ج) کا مگر سارا منظر یعنی Landscape میرا ہے یہ احساس امتزاجی تنقید کے لائحۂ عمل کے عین مطابق ہے۔

زیرِ نظر کتاب ان تنقیدی مضامین پر مشتمل ہے جو میں نے پچھلے پانچ چھ برسوں کے دوران لکھے ہیں اور جن میں کسی خاص نظریے کے تابع ہونے کے بجائے امتزاجی زاویے کو اپنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ واضح رہے کہ امتزاجی تنقید نقد و نظر کا کوئی مقرر یا متعین وظیفہ نہیں ہے بلکہ محض ایک زاویۂ نگاہ ہے جس کے تحت نقاد ادب کے نظریات کے علاوہ "تخلیق" کو بھی کھلے دل و دماغ کے ساتھ دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ وہ "تخلیق" کا تنقیدی جائزہ لیتے ہوئے کسی خاص نظریے کی سچائی کو ثابت کرنے کا آرزو مند نہیں ہوتا بلکہ صرف یہ دیکھنا چاہتا ہے کہ تخلیق کے جلی خطوط کی تہوں میں موجود مخفی خطوط کا کیا عالم ہے اور تخلیق کس طرح ظاہر اور مخفی خطوط کے ربط باہم سے ایک ہمہ وقت تبدیل ہوتی ہوئی تخلیق کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے۔ اس کام کے لئے وہ ہر اس تنقیدی حربے کو بروئے کار لاتا ہے جو فی الوقت اس کی تحویل میں ہوتا ہے اور جسے وہ اس کام کے لئے کارآمد سمجھتا ہے۔ امتزاجی نقاد تخلیق کو اتنا ہی پراسرار سمجھتا ہے جتنا کہ کائنات کو اور جس طرح کائنات کے پُراسرار دائرے کے اندر ایک حد تک ہی جایا جاسکتا ہے اسی طرح وہ جانتا ہے کہ تخلیق کی آخری تہہ تک پہنچنا بھی ناممکن ہے۔ نقاد کا کام تخلیق کو کھولنا ہے اور کھولنے کے عمل سے تخلیق کے بدلتے ہوئے رنگوں کا نظارہ کرکے نہ صرف خود کو بلکہ قاری کو بھی جمالیاتی سطح پر مسرور اور مبہوت کرنا ہے بلکہ ذہن کے افق کو کشادہ کرنا بھی ہے تاکہ "معنی" کو ایک وسیع "تناظر" میں رکھ کر پڑھا جاسکے۔

معنی اور تناظر

فن کا طرہ امتیاز ہے ---- قوس! اور غیر فن کا ---- لکیر! اور قوس اور لکیر کا یہی فرق شعر کو نثر سے جدا بھی کرتا ہے۔ آپ پوچھ سکتے ہیں کہ کیا ہر شعر واقعی شعر ہوتا ہے اور کیا ہر نثرپارہ فن کے دائرے سے لازمی طور پر خارج متصور ہو سکتا ہے؟ جواب یہ ہے کہ شعر ہو یا نثرپارہ یہ اسی حد تک فن کا مظہر قرار پائے گا جس حد تک اس میں فن کی روح یعنی قوس کا انداز شامل ہوگا۔

لکیر کی جہت مستقیم ہے۔ لہٰذا کچھ پتہ نہیں کہ یہ کس منزل تک لے جائے گی۔ لے بھی جائے گی کہ نہیں۔ لیکن قوس میں خم ہے' موڑ ہے' اپنے ازل کی طرف لوٹنے کا انداز ہے۔ اس کی منزل خود اس کے اندر موجود ہے کیونکہ یہ ہمہ وقت اپنی ہی جانب لوٹ رہی ہوتی ہے۔

فن اپنی طرف لوٹنے کا ایک وظیفہ ہے۔ اندر کے ان دیکھے جہان کو صورت پذیر کرنے کی ایک کاوش ہے ---- "ان دیکھے" اس لئے کہ مرئی شے ہی کو دیکھا جاسکتا ہے۔ جب "شے" غیر مرئی ہو' ایک بے خدوخال احساس یا تجربے کی صورت میں ہو تو اس کو حسیات کی مدد سے نشان زد کرنا کیسے ممکن ہے؟ اس سب کے باوجود فن اس چھوئی-موئی کو صورت پذیر کرنے کی ایک دلکش کاوش ہے۔ اس عمل میں وہ جس حد تک کامیاب ہو اتنا ہی اعلیٰ متصور ہوتا ہے۔

اندر کے بے خدوخال احساس کا ذکر کر کے میں داخل اور خارج کو ایک دوسرے کا حریف بنا کر پیش نہیں کر رہا یعنی غائب کو ظاہر سے جدا نہیں کر رہا۔ خارج بھی دراصل داخل ہی کا ایک رنگ ہے بلکہ خارج بجائے خود وہ داخل ہے جو صورت پذیر ہو چکا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ظاہر' غائب کی ضد نہیں بلکہ غائب کی توسیع اور تجسیم ہے۔ دوسری

طرف انسان کو سزا یہ ملی کہ اسے قوس سے محروم کر کے لکیر کے سپرد کر دیا گیا۔ چنانچہ اس کا مقدر ایک سمتی کا مطیع ہونا قرار پایا۔ مگر انسان نے اس پابندی کو قبول کرنے کے دوران بھی گاہے ماہے اس سے آزاد ہونے کی کوشش کی۔ اس کی یہ کوشش قوس کی صورت میں ظاہر اور فن کی صورت میں مجسم ہوئی۔ اگر وہ سیدھی لکیر کی گرفت سے آزاد ہو کر قوس کا انداز اختیار نہ کرتا تو کبھی کائنات کے تخلیقی عمل کے علی الرغم ایک ثانوی تخلیقی عمل کا مظاہرہ نہ کر پاتا اور اسی لئے کبھی فن کے مدار میں داخل نہ ہو سکتا۔

کائنات کے کینوس پر بھی قوسیں ہی قوسیں نظر آتی ہیں۔ ہر کہکشاں اپنے محور پر گھومتی دکھائی دیتی ہے یعنی ایک ایسے مرکزے کے گرد جو ایک بے نشان بلیک ہول ہے۔ اس کے علاوہ وہ کہکشاؤں کے کسی ایک کنبے میں شامل ہو کر کسی اور مرکزے کے گرد گھومتی ہوئی بھی نظر آتی ہے اور یہ مرکزہ کہکشاؤں کی معیت میں کسی اور مرکزے کے گرد طواف کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ساری کائنات ایک کبھی نہ ختم ہونے والا طواف ہے جو کسی بے پایاں ان دیکھے مرکزے کے گرد ہو رہا ہے۔ کائنات کا سفر باہر کی طرف یقیناً ہے مگر یہ سفر بھی سیدھی لکیر کے بجائے قوسوں یا Spirals کی صورت میں ہے۔ اپنے نظام شمسی پر ایک نظر ڈالیں تو ہمیں تمام سیارے سورج کے گرد طواف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ وہ چکر سا لگا کر سورج کے قریب تو آتے ہیں مگر اس کے روشن ہالے کو چھو کر لوٹ بھی جاتے ہیں۔ اگر وہ کبھی اس ہالے کو توڑ کر اندر آ جائیں تو سورج کی تمازت میں جل کر راکھ ہو جائیں۔ صوفی راکھ ہو جانے کے اس عمل کا والہ و شیدا ہے اور اسی لئے اسے پروانے کی تمثیل بہت عزیز ہے۔ مگر فنکار طواف کا دلدادہ ہے' چھو کر اور یوں خود کو منور کر کے لوٹ جانے کا متمنی ہے تاکہ بار بار آ سکے۔ اسے وصال سے زیادہ Love Play عزیز ہے۔ مگر ان دونوں میں ایک اور فرق بھی ہے۔ صوفی قطرے کی صورت دجلے میں جذب ہونے ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے مگر فنکار تکمیذ الرحمٰن ہے۔ وہ کائنات کے تخلیقی عمل کے متوازی خود بھی ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتا ہے اور جو کچھ اسے قریب آنے پر "دکھتا" اور محسوس ہوتا ہے اسے صورتوں اور تمثیلوں میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔ بالکل جس طرح آفاقی سطح پر "وجود" نے اپنے عظیم تخلیقی عمل کے ذریعے "موجود" کی حامل ایک بوقلموں کائنات کو صورتوں' شبیہوں اور استعاروں میں ڈھال کر پیش کر دیا تھا۔

فن کے کینوس پر نمودار ہونے والی ہر صورت اور شبیہہ ایک دستخط ہے۔ یہ دستخط باطن کا علامتی اظہار ہے مگر عام دستخط کی طرح اس کا معنی متعین نہیں ہے۔ عام کاروباری دستخط اصلا" ایک ایسا نشان ہے جس کا صرف ایک معنی ہے۔ اگر وہ اس معنی سے دست بردار ہو کر کثیر المعنویت کا مظاہرہ کرنے لگے تو اس کی کاروباری حیثیت صفر ہو کر رہ جائے۔ کاروباری دستخط کی سچائی اس کی شفافی Transparency میں ہے۔ اس کے عقب میں اس ہستی کا چہرہ صاف نظر آنا چاہئے جس کا یہ دستخط ہے لیکن اگر عقب میں موجود ہستی بے چہرہ ہو تو پھر عام کاروباری دستخط یعنی مسودہ یا چیک پر نمودار ہونے والا دستخط اس کی نمائندگی کا دعوی کیسے کر سکتا ہے! مگر ادب کے مدار میں داخل ہوتے ہی دستخط منقلب ہو جاتا ہے۔ بظاہر تو وہ تصنیف پر مصنف کی ملکیت کو ظاہر کرتا ہے مگر بباطن مصنف کے اسلوب ِ اظہار بلکہ اسلوب ِ ذات کا اعلامیہ بن جاتا ہے۔ یعنی اپنے یک معنوی وجود کی توسیع کرکے اسے علامتی مفہوم عطا کر دیتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر تصنیف بجائے خود اس کے مصنف کا دستخط ہے۔ اب اس دستخط کے عقب میں جو ہستی استادہ ہے وہ محض مصنف کی ہیکل نہیں بلکہ اس کا وہ غیر مخفی وجود بھی ہے جو متعدد کوڈز (Codes) اور کنونشنز Conventions کا آمیزہ ہے جس میں لا تعداد ثقافتی ابعاد باہم آمیز ہو گئے ہیں۔ انسان کی یادداشت اور اس کے خواب' اس کی اجتماعی آرزوئیں اور اس کے آرکی ٹائپس امیج یعنی اس کا سارا ثقافتی نسلی سرمایہ اس دستخط کے اندر سما گیا ہے' بلکہ اس میں وہ سب کچھ بھی موجود ہے جس تک انسان کی رسائی کبھی کبھار ہی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا پُر اسرار براعظم ہے جس کے ساحلوں پر کئی کولمبس اور واسکوڈے گاما مبہوت کھڑے اس کے اندر کی دنیا میں اترنے کا سوچ رہے ہیں۔ لہٰذا ایک بات تو یہ ہے کہ مصنف نہ صرف دوسروں کے روندے ہوئے راستوں پر سفر نہیں کرتا بلکہ وہ بعض اوقات ایسے منطقوں میں بھی چلا جاتا ہے جنہیں پہلے کسی انسان کے قدموں نے چھوا تک نہیں تھا۔ دوسری بات یہ ہے کہ مصنف اگلوں کے لکھے ہوئے میں اضافہ ضرور کرتا ہے مگر اس معاملے میں بھی وہ اینٹوں کی زیر تعمیر دیوار پر اپنے حصے کی اینٹ نہیں رکھتا بلکہ "اصل" اور "اضافہ" دونوں کو باہم آمیز کرکے ان کو تقلیب یا Metamorphosis سے گزارتا ہے وہ پوری دیوار کو پہلے منہدم کرتا ہے اور پھر اس کے سارے کچے مواد یعنی Raw Material سے (جو نراج کی ایک صورت ہے)

از سر نو دیوار کو اسارتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کر سکے تو اس کی حیثیت محض ایک معمار کی ہوگی، فنکار کی ہرگز نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تقلیب کے بغیر نیا فن پارہ وجود میں آ ہی نہیں سکتا اور یہ تقلیب صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ مصنف اپنی ذات میں موجود زبان کی "یونیورسل گرامر" کے علاوہ ثقافتی مواد نیز اس نسلی مواد تک بھی رسائی حاصل کرے جو بنی نوع انسان کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ایک عظیم فنکار اس سے بھی پیچھے اس منطقے تک پہنچتا ہے جو اپنی جگہ ایک بے خدوخال جہان ہے۔ جس طرح تصنیف میں پارول کا تنوع تو دکھائی دیتا ہے۔ لیکن وہ لانگ (Langue) نظر نہیں آتی جو اس کی بنت کاری کی محرک ہے اسی طرح مصنف کو بھی وہ ساخت دکھائی نہیں دیتی جو اس کی تخلیق کاری کی محرک ہے۔ تاہم وہ اسے وہبی طور پر محسوس ضرور کرتا ہے۔ مصنف کے لئے لازم ہے کہ وہ نہ صرف شعریات یا Poetics کی حامل اس ساخت کو اس کے وسیع ترین ابعاد کے ساتھ قبول کرے اور محض اس سے اکتساب تک محدود نہ رہے بلکہ اس کے اندر جذب ہو کر اسے اپنی واردات بھی بنائے۔ صرف اسی صورت میں وہ صحیح معنوں میں تخلیق کر سکے گا۔

جو لوگ تصنیف سے اس کے مصنف کو منہا کرتے ہیں اور تمام تر اہمیت تصنیف یا قاری کو دیتے ہیں وہ تصویر کا صرف ایک رخ ہی دیکھتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف اپنی تصنیف میں اسی طور موجود ہوتا ہے جیسے گرائمر بطور ایک سسٹم جملوں کے اندر کارفرما ہوتی ہے۔ یہ مصنف محض گوشت پوست کی ایک ہستی نہیں جس کا ایک نام اور پیشہ بھی ہے بلکہ وہ بہت سی سطحوں کا حامل ایک Construct ہے جب یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف تصنیف کی بنت میں شامل ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی شخصی حیثیت کے علاوہ اپنی انسانی اور آفاقی حیثیت میں بھی شامل ہے اور اسی لئے تصنیف محض ایک معنی تک محدود نہیں بلکہ کثیر المعنیاتی ہے۔ مصنف کی شخصی زندگی کی چھوٹ پڑنے سے تصنیف کا جو معنی مرتب ہوتا ہے وہ بالعموم اکہرا اور سپاٹ ہوتا ہے اور بعض اوقات جب مصنف کسی خاص آئیڈیالوجی، نظریے یا مسلک کے تابع ہو تو یہ معنی متن پر اسی طرح منطبق ہو کر "نشان" بن جاتا ہے جیسے "نام" شخص پر منطبق ہو کر محض ایک معنی کا حامل قرار پاتا ہے۔ مگر مصنف کی ذات کے اندر متعدد سطحوں کا ایک پردہ در پردہ عالم بھی ہوتا ہے۔ لہٰذا وہ اپنی تصنیف میں محض بالائی سطح کے معنی تک محدود نہیں رہتا بلکہ داخلی سطحوں سے ہو کر تصنیف کو بھی کثیر

انفجاری بنا ڈالتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ سامنے کے معنی کے اندر سے پھوٹنے والا ثانوی معنی پہلے معنی کو مٹا دیتا ہے۔ ہوتا فقط یہ ہے کہ تناظر یا Context کی تبدیلی سے معنی میں وسعت آجاتی ہے۔ دریدا سے یہ بات منسوب ہے کہ

Meaning is context- bound but context is boundless

مراد یہ ہے کہ تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہو سکتا مگر کوئی تناظر حدود میں مقید نہیں ہوتا۔ اس کے اندر سے کوئی نہ کوئی چوتھا کھونٹ ضرور جھلکتا ہے جو ایک نئے تناظر کو وجود میں لا کر معنی میں توسیع کر دیتا ہے۔ طبیعات کے سلسلے میں دیکھئے کہ انیسویں صدی کے آخر تک نیوٹن کا کشش ثقل کا تصور ہر شے پر محیط تھا مگر بیسویں صدی میں جب ذرے کے اندر جھانکا گیا تو وہاں کشش ثقل کی قوت کے بجائے نیوکلر قوت دکھائی دی۔ آج صورت یہ ہے کہ کائنات اکبر یعنی Macrocosm میں نیوٹن کی کائنات کا تصور درست ہے جب کہ کائنات اصغر (Microcosm) میں کوانٹم طبیعات کا!

کچھ یہی صورت تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی در آتی ہے۔ مصنف کی شخصی حیثیت کے تناظر میں جو معنی مرتب ہوتا ہے وہ اس Context میں تو درست ہے مگر مصنف کی انسانی حیثیت کے تناظر میں یہ معنی تبدیل ہو جائے گا اور تناظر کے دیگر دائروں میں متواتر تبدیل ہوتا جائے گا مگر اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست نہ ہوگا کہ کسی ایک تناظر کے اندر جو معنی پیدا ہوا تھا وہ مسترد ہو جائے گا۔ کیونکہ اپنے تناظر کے اندر اس کا وجود بدستور رہے گا۔ لہٰذا اس بات کا تمام تر دارو مدار قاری پر ہے کہ وہ خود کو کسی ایک تناظر تک محدود کرکے ایک خاص معنی تک رسائی پاتا ہے یا اس تناظر کو عبور کرکے معنی کے نئے سلسلوں سے متعارف ہوتا ہے۔

معنی، جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، تناظر سے مشروط ہے۔ اگر تناظر تبدیل ہوگا تو لامحالہ معنی میں بھی کشادگی در آئے گی۔ دیکھا جائے تو معنی آفرینی کا یہ عمل بیک وقت تصنیف کا بھی امتحان ہے اور قاری کا بھی! تصنیف کا اس اعتبار سے کہ کیا اس کا تناظر اکہرا اور معنی متعین ہے یا اس تناظر کے اندر وہ شگاف یا Rupture موجود ہے جو تصنیف کے دیگر ابعاد تک پہنچنے میں مدد دیتا ہے؟ ایک اعلیٰ تصنیف شگاف در شگاف اور اس لئے تناظر در تناظر ہوتی ہے، چنانچہ اس میں کوئی اکلوتا معنی نہیں ہوتا بلکہ معانی کے سلسلے موجود ہوتے ہیں۔ ہر معنی

نے ایک نسبتاً" گہرے معنی کو دبایا ہوتا ہے۔ جب تناظر تبدیل ہوتا ہے تو گویا متعین معنی کا بوجھ ہٹتا ہے اور اس کے نیچے سے ایک اور معنی نمودار ہو جاتا ہے۔

دوسری طرف معنی آفرینی کا یہ عمل قاری کے لئے بھی ایک امتحان ہے کیونکہ اگر قاری کے ہاں شگاف تلاش کرنے اور پھر اس میں سے گزر کر دوسرے تناظر میں چلے جانے کی تخلیقی صلاحیت نہیں ہے تو پھر وہ ایک معنی تک ہی محدود رہے گا اور تصنیف کے اکہرے پن سے مطمئن نظر آئے گا۔ لیکن اگر وہ تخلیقی طور پر فعال اور متجسس ہوگا تو پھر اسے ایک کثیر الابعادی فضا میں قدم بہ قدم بہت دور تک جانے کا موقع ملے گا اور وہ تصنیف کی کائنات کے اندر سرگرم ہو سکے گا۔

مصنف جب تخلیق کاری میں مبتلا ہوتا ہے تو تصنیف کے کچے مواد کو جو باہر کی دنیا میں قاش قاش بکھرا پڑا ہے سمیٹ کر ایک نقطہ پر مرتکز پھر "منقلب" کرتا ہے ---- نقطہ جو اس کی "خواہش" کا مرکز ثقل ہے۔ حقیقتاً "خواہش" بجائے خود ایک کائنات ہے جس کی کوئی حد نہیں ہے۔ بدھ مت والوں نے اسے "شنیاتا" کہا تھا' جس کا مطلب تھا "اندر سے خالی" اور چینیوں نے اسے تاؤ Tao کہا تھا جس کا مطلب بھی "اندر سے خالی" تھا مگر اندر سے خالی کا مفہوم "خلا" نہیں تھا۔ اس سے مراد یہ تھی کہ اندر کا خالی پن ایک ایسی زبردست قوت کے طور پر موجود ہے جو Spasmodic Contractions کے عمل میں مبتلا ہو کر "باہر" کو جرعہ جرعہ اپنے اندر اتار رہا ہے۔ مصنف جب تخلیق کاری میں مبتلا ہوتا ہے تو اس کے اندر کی خواہش جو دراصل خالی پن ہے باہر کے مواد کو اپنی طرف لگاتار کھینچتی ہے۔ تصنیف کے تناظر کے اندر ایک اور تناظر کا نمودار ہونا خواہش کی اس کشش ہی کے باعث ہے۔ چونکہ خواہش جسم کے تقاضوں سے لے کر نفسیاتی' روحانی اور لاشعوری تقاضوں تک پھیلی ہوتی ہے لہٰذا اس کی کارکردگی سے جو تناظر ابھرتے ہیں وہ بھی معنی کے کئی سلسلوں کو جنبش میں لاتے ہیں۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ اگر خواہش شعوری اور جسمانی ہے تو اس سے پیدا ہونے والا تناظر اور اس کا معنی بھی اکہرا ہوگا اور اگر خواہش لاشعوری ہے تو پھر اس سے نمودار ہونے والے منظر ناموں اور معانی کے سلسلوں کی بھی کوئی حد نہیں ہوگی۔

انتزاعی تنقید میں نفسیات

اکیسویں صدی

کیلنڈر کی رو سے اکیسویں صدی سن دو ہزار کی پہلی ضرب پر طلوع ہوگی لیکن کیا واقعی؟ کیونکہ سارے کیلنڈر انسان کے اپنے اختراع کردہ ہیں۔ قدرت نے کبھی انہیں تسلیم نہیں کیا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ کوئی صدی کسی خاص تاریخ کو اتنے بج کر اتنے منٹ پر طلوع ہوگی ایک مفروضے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ حقیقت یہ ہے کہ ہر صدی اپنی مرضی سے' جب چاہے اور جہاں چاہے' وقت کے اندر سے برآمد ہو جاتی ہے۔ پھر وہ آہستہ آہستہ پر پرزے نکالتی ہے ہمیں اس کی موجودگی کا علم صرف اس وقت ہوتا ہے جب اس کے خدوخال بن چکتے ہیں۔ بیسیویں صدی کی مثال لیں۔ کیا بیسویں صدی نے سن انیس سو کے پہلے نقطہ پر جنم لیا تھا۔ ہرگز نہیں! بیسویں صدی تو انیسویں صدی کے وسط میں پیدا ہوگئی تھی۔ یعنی ۱۸۵۵ء اور ۱۸۶۰ء کے درمیانی عرصہ میں! یہ دورانیہ اس لئے اہم ہے کہ اس میں چار ایسے مفکر پیدا ہوئے جنہوں نے بیسویں صدی کی فکری نہج کو مرتب کرنے میں ایک اہم کردار ادا کیا یعنی درکھیم ' ہسرل' فرائیڈ اور سوسیور! اسی دوران ۱۸۵۹ء میں چارلس ڈارون کی کتاب Origin of Species شائع ہوئی جس نے انیسویں صدی کے تیقن پر کاری ضرب لگا کر جہد للبقا اور بقائے بہترین کے تصورت کو پھیلایا۔ ۱۸۵۹ء ہی میں تیل کا پہلا کنواں بھی دریافت ہوا جس نے بیسویں صدی کی مشین کے لئے قوت مہیا کی۔ برصغیر پاک و ہند کے حوالے سے دیکھئے تو ۱۸۵۷ء میں ہماری جنگ آزادی کا آغاز ہوا جس کے نتیجے میں ہندوستان اور پاکستان کی دو آزاد ریاستیں وجود میں آگئیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا اکیسویں صدی بھی بیسویں صدی کے دوران ہی پیدا ہوئی ہے؟

ا۔ اگر ایسا ہوا ہے تو اس کا سال پیدائش کون سا ہے؟ اس سلسلے میں ابھی وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں کیونکہ کسی بھی صدی کے جنم دن کا صحیح علم اس کی پیدائش کے کم و بیش ایک سو برس کے بعد ہوتا ہے۔ تاہم اگر میرا اندازہ غلط نہیں ہے تو اکیسویں صدی بھی قریب قریب انہی تاریخوں میں پیدا ہوئی ہے جن میں بیسویں صدی نے جنم لیا تھا۔ یعنی ۱۹۵۷ء کے لگ بھگ مگر اس پیدائش کا دورانیہ نسبتاً" لمبا لگتا ہے۔ یوں کہہ لیجئے کہ اکیسویں صدی نے ۱۹۵۷ء اور ۱۹۶۸ء کے درمیانی عرصہ میں جنم لیا۔ اس دورانیہ کا آغاز سپوتنک کی پرواز سے ہوا اور انجام چاند پر انسان کے پہلے قدم سے! درمیان میں جنسی آزادی کی تحریک کا آغاز امریکہ سے ہوا جس کے ساتھ Aids کا پہلا کیس بھی منسلک ہے۔ ۱۹۶۵ء کے لگ بھگ Big Bang کی تھیوری کی تصدیق ہوئی جس کے نتیجے میں Steady State Theory مسترد ہو گئی۔ حیاتیات کا قصہ یہ ہے کہ ہر چند Double Helix ۱۹۵۳ء میں دریافت ہو گیا تھا۔ مگر Genetic Code ۱۹۶۶ء میں مرتب ہوئی۔ جس نے RNA کی چار حرفی زبان کا پروٹین کی بیس حرفی زبان میں ترجمہ "پڑھ" لیا۔ اس عرصہ میں طبیعات کے میدان میں Hadrons دریافت ہوئے اور یہ ناقابل یقین انکشاف ہوا کہ ذرات (Particles) بیک وقت مفرد (Elementary) بھی ہوتے ہیں اور مرکب (Composite) بھی۔ یعنی قطرہ بیک وقت قطرہ بھی ہے اور دجلہ بھی! اس انکشاف نے کائنات کی ہم رشتگی اور اس کے امتزاجی مزاج کا ایک ایسا تصور پیش کیا جس نے جملہ علوم و فنون کو متاثر کیا۔ ادب میں ساختیاتی تنقید کا آغاز ہوا جس نے بعد ازاں ساخت شکنی کے مکتب کو تحریک دی۔ ایلون ٹافلر نے اس دورانیہ کے فوراً" بعد دو کتابیں لکھیں۔ ایک فیوچر شاک (Future Shock) اور دوسری تھرڈ ویو (Third Wave) پہلی کتاب کا لب لباب یہ ہے کہ مستقبل قبل از وقت ہی آ گیا ہے۔ کیا اس سے یہ مراد نہ لی جائے کہ اکیسویں صدی نے مقررہ وقت سے پہلے ہی جنم لے لیا ہے؟ دوسری کتاب نے اس عظیم فکری اور ثقافتی لہر کی نشاندہی کی جو اصلاً" آنے والے زمانے کی لہر ہے مگر جو بیسویں صدی کے دوران ہی نمودار ہو گئی ہے۔

بیسویں صدی جس نے انیسویں صدی کی کوکھ سے جنم لیا تھا مزاج اور جہت کے اعتبار سے "مرکز" کے بجائے "لا مرکزیت" فرد کے بجائے معاشرہ' شعور کے بجائے اجتماعی ا۔

شعور نیز تے کے بجائے "رشتوں کے جال" کی قائل اور گرویدہ تھی۔ مگر یہ تو اس کی داخلی سطح ہوئی خارجی سطح پر ارتقا (Evolution) کے نظریئے نے جہد للبقا اور بقائے بہترین کے جن تصورات کو جنم دیا تھا ان کا نتیجہ ہمیں نطشے کے فوق البشر سے لے کر اس کی معنوی اولاد یعنی ہٹلر، مسولینی اور سٹالن کی صورتوں میں صاف دکھائی دیتا ہے اور وقت اور تاریخ کے تابع ہے لیکن آج کہ ہم زمانی فاصلے سے اس دور پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ اصل جنت معاشرے اور لاشعور کی بے زمانی ہی کی تھی۔ ادب کے میدان میں دیکھئے تو انیسویں صدی کے آخری ایام میں مصنف کو بطور فوق البشر بڑی اہمیت ملی تھی مگر پھر ایلیٹ نے شخصیت کے انہدام کا تصور پیش کیا اور روایت کی "بے زمانی" کو پیش منظر میں لانے کی کوشش کی۔ اسی طرح "نئی تنقید" نے "تصنیف بغیر مصنف" کا نعرہ لگایا۔ سماجی سطح پر اشتراکیت کے نظام کو تقویت ملی جو فرد پر معاشرے کی بالا دستی کا موید تھا۔

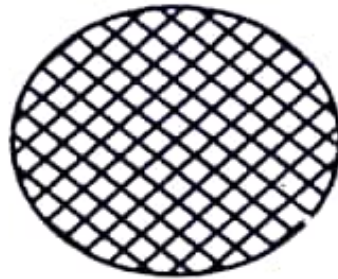
سیاست کے حوالے سے دیکھیں تو بیسویں صدی کا پہلا نصف سلطنتوں کی تشکیل یعنی Empire Building کا دور تھا مگر نصف آخر میں سلطنتوں کے ٹوٹنے کا منظر سامنے آیا۔ پہلے نازی اور اطالوی سلطنتوں کا خاتمہ ہوا۔ پھر برطانوی سلطنت جس پر سورج غروب نہیں ہوتا تھا لخت لخت ہوگئی۔ آخر میں روسی سلطنت پارہ پارہ ہوگئی اور اب جنوب مشرقی ایشیا کے ممالک ڈانواں ڈول ہیں مگر جس طرح برطانوی سلطنت نے ایک اور سطح پر کامن ویلتھ قائم کی اسی طرح روسی سلطنت بھی کامن ویلتھ کو تشکیل دینے کی کوشش میں ہے اور اگر کوئی اور سلطنت ٹوٹی تو اسے بھی مآل کار دولت مشترکہ ہی کا روپ دھارنا ہوگا۔ یہی حال یورپ کا ہے جس کے ملک ایک بلند تر سطح کا ساختیہ بنانے کی کوشش میں ہیں۔ یورپی اقتصادی منڈی اور مشترکہ کرنسی کا منصوبہ اس ساختیہ ہی کی طرف مختلف قدم ہیں۔ مزید غور کریں تو بیسویں صدی کے پہلے نصف کا سیاسی نظام ایک "نظم" کی طرح گندھا ہوا نظر آئے گا۔۔۔۔ نظم جس میں ایک لفظ یا لائن بھی اپنی جگہ سے سرک جائے تو نظم کے وجود کو خطرہ لاحق ہو جائے۔ مگر بیسویں صدی کے نصف آخر میں سیاسی نظام "غزل" کی طرح ابھر رہا ہے یعنی ہر ملک (غزل کے شعر کی طرح) اپنی جگہ آزاد مگر قافیہ اور ردیف کے ذریعے کامن ویلتھ کی غزل سے منسلک! یہ گویا اکیسویں صدی کی وہ بنیادی جہت ہے جو بیسویں صدی میں نمودار ہوئی ہے یعنی ایک ایسی جہت کہ جس کے تحت نہ تو فرد معاشرے پر محیط ہوگا اور نہ معاشرہ

فرد پر۔

اکیسویں صدی میں معاشرتی نظام کیا صورت اختیار کرے گا اس کے بارے میں بل ڈیوڈسن نے اپنی کتاب Vision --- ۲۰۲۰ میں ایک مزیدار بات کہی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ اکیسویں صدی کا انسان بغیر کسی درمیانی وسیلے کے براہ راست' اشیاء' کتب' فلموں' واقعات' لیکچرز اور کھیلوں تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے گا اور یہ نتیجہ ہوگا کمپیوٹر' ٹیلی فون اور ٹیلی ویژن کے ربطہ باہم کا۔ اس کے مطابق نشر ہونے والا ٹیلی ویژن کا نظام اور لوہے کے تاروں پر انحصار کرنے والا ٹیلی فونی نظام' یہ دونوں ختم ہو جائیں گے اور ان کی جگہ ایک ایسا پاکٹ کمپیوٹر لے لے گا جو گھڑی کی طرح ہردم فعال اور بٹوے کی طرح ذاتی چیز ہوگا۔ یہ شے' کسی بھی فلم' کتاب' کمرہ جماعت' عبادت گاہ' کھیل کا میدان یا کسی بھی قسم کے "پروگرامز" میں شرکت کرنے پر قادر ہوگی۔ چنانچہ درمیانی وسیلے بالکل ختم ہو جائیں گے اور انسان اصل واقعہ' جلسہ' وعظ یا کھیل کی کارروائی کو اپنی واردات بنا سکے گا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی شخص محض ایک چھوٹے سے کمپیوٹر کی مدد سے پوری دنیا کے ساتھ ہمہ وقت منسلک اور مربوط ہوگا۔ دوسرے لفظوں میں جزو (فرد) کل (پوری دنیا) کو محسوس کرنے اور اس کی سانس میں اپنی سانس ملا کر جینے کے قابل ہو جائے گا۔ اس کی حیثیت محض ایک ناظر کی نہیں رہے گی بلکہ شریک کار کی ہو جائے گی۔ قیاس غالب ہے کہ معاشرتی سطح کی یہ ہم آہنگی اکیسویں صدی کی سب سے بڑی جہت قرار پائے گی۔

فکر و فلسفے کے میدان میں دیکھئے کہ یہاں بھی ثنویت کے قدیم تصور نے ایک امتزاجی رویے کے لئے جگہ خالی کرنا شروع کردی ہے سوچنے کی بات ہے کہ انسان نے "حقیقت اولیٰ" کو جاننے کے لئے تاحال تین قدم اٹھائے ہیں۔ پہلا قدم وہ تھا جب قدیم انسان نے "حقیقت" کو ایک مرکز آشنا ساخت (Center- Oriented Structure) کی صورت میں محسوس کیا۔ اس کا یہ احساس اس عام سے مشاہدہ کی دین تھا کہ ہر شے کے جملہ اجزاء ایک مرکز سے بندھے ہوتے ہیں۔ مثلاً وہ دیکھتا کہ اس کا کرہ ارض ایک ایسا مرکزہ تھا جس کے گرد تمام سیارے اور ستارے طواف کرتے تھے اور اس کا دل جسم کے سارے نظام میں مرکزی حیثیت رکھتا تھا وغیرہ۔ روزمرہ کے اس مشاہدہ کا اطلاق جب اس نے پوری کائنات پر کیا تو اسے ایک ایسی مرکز آشنا ساخت دکھائی دی جس کا مرکز ساخت کے اندر ہونے کے

باوجود ساخت سے ماورا بھی تھا۔ پوری ساخت اس مرکزہ کے دم قدم ہی سے قائم تھی بلکہ اس مرکزہ کی زائیدہ تھی۔ یہ مرکز آشنا ساخت کچھ یوں تھی:

مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ قدیم زمانے ہی میں انسان نے "مرکز آشنا ساخت" سے ایک قدم آگے بڑھا کر ایک ایسی ساخت کا بھی ادراک کیا جس میں جزو اور کل کی تفریق نہیں تھی۔ اس ساخت کے ہر جزو میں پورا کل سمایا ہوا تھا۔ غالباً انسان کا یہ تصور اس کے اس مشاہدہ کی دین تھا کہ ہر بیج میں سارا درخت چھپا ہوتا ہے۔اس صوفیانہ مشاہدے کا اطلاق جب اس نے پوری کائنات پر کیا تو اس کو "مرکز آشنا ساخت" کے بجائے ایک ایسی ساخت دکھائی دی جو رشتوں کا ایک جال تھی۔ کچھ یوں:

اس ساخت کا ہر خانہ (جزو) اندر سے خالی تھا اور جن چار خطوط سے اس خانے کی سرحدوں کا تعین ہوا تھا وہ بھی ارد گرد کے خانوں سے مستعار تھے۔ دیگر جملہ خانوں کا بھی یہی حال تھا۔ ان میں سے ہر خانہ کچھ نہ ہوتے ہوئے بھی سب کچھ تھا۔ پوری ساخت کے تمام خانے ایک دوسرے سے مشروط تھے۔گویا ہر خانے میں پوری ساخت یوں سمائی ہوئی تھی جیسے بیج میں سارا درخت۔

انیسویں صدی کے ربع آخر تک مغربی فکر میں مرکز آشنا ساخت کا تصور ہی غالب تھا حتیٰ کہ نیوٹن کی طبعیات بھی مرکز ہی کو بنیادی اہمیت تفویض کرتی تھی نیز مغرب کا کارتیزین

فلسفہ (Cartesian Philosophy) بھی Cogito ہی کو مرکزہ قرار دیتا تھا مگر بیسویں صدی کے شروع ہوتے ہی صورت حال تبدیل ہونے لگی۔ اس سلسلے میں بنیادی پیش رفت جدید طبعیات میں ہوئی جس نے نہ صرف زماں اور مکاں کے امتزاج کا احساس دلایا نہ صرف Mass اور Energy کو ایک ہی شے قرار دیا بلکہ ایٹم کے نیوکلس میں ایک ایسی ساخت بھی دریافت کرلی جو مرکزہ سے تہی محض "رشتوں کا ایک جال" تھی۔ جدید طبعیات کے مطابق بظاہر "حقیقت" کے دو رخ ہیں۔ ایک ہیئت Form بصورت پارٹیکل اور دوسرا مواد Content بصورت ویو (Wave)۔ مگر انسان بیک وقت ان دونوں رخوں کو دیکھ نہیں سکتا۔ جب وہ دیکھ رہا ہوتا ہے تو اسے حقیقت کا صرف پارٹیکل رخ دکھائی دیتا ہے جب نہیں دیکھ رہا ہوتا تو حقیقت اپنے "ویو رخ" کا مظاہرہ کر رہی ہوتی ہے۔ دونوں رخ ایک دوسرے کو خارج کرتے ہیں مگر ایک کے بغیر دوسرے کی پہچان ناممکن ہے۔ اصلاً دونوں ایک ہی شے ہیں۔ دوسری طرف لسانیات میں سوسیور نے بھی دو رخوں کا ذکر کیا۔ ایک وہ رخ جو گفتار (Parole) کی صورت میں دکھائی دیتا ہے یعنی جب ہم گفتگو کے دوران حروف سے الفاظ اور الفاظ سے جملے بنا رہے ہوتے ہیں اور دوسرا وہ رخ جو زبان کے سسٹم یعنی "لانگ" کی صورت "گفتار" کی بنت میں موجود ہوتا ہے مگر دکھائی نہیں دیتا۔ دونوں ایک دوسرے کی پہچان اور ایک دوسرے سے مشروط ہیں۔ معانی کی ترسیل دونوں کے امتزاج ہی کی مرہون منت ہے۔ ساختیاتی تنقید کا یہ موقف تھا کہ ساخت مرکز سے ناآشنا رشتوں کے ایک جال کا نام ہے مگر اس کے اندر نظر نہ آنے والی شعریات بطور ایک سسٹم کار فرما ہے جس کے مطابق ساخت میں جزر و مد اور پیچ و خم بصورت تخلیقات نظروں کے سامنے ابھرتے ہیں۔ جدید نفسیات نے اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا جو لسانیات کے "لانگ رخ" ساختیاتی کے "شعریات رخ" اور جدید طبعیات کے "ویو Wave رخ" کے مماثل تھا اور ایسی آرکی ٹائپل کہانیوں سے عبارت تھا جن کے مطابق نظر آنے والے شعری اقدامات مرتب اور متشکل ہوتے ہیں۔ اسی طرح فلسفے کے میدان میں برگساں نے Elan Vital کا تصور پیش کیا جو تمام مظاہر کی روح رواں ہے اور کروچے نے انسان کے باطن میں موجود وجدانی وحدت (Singularity of Intuition) کا احساس دلایا اور ارتکاز کے اس لمحے ہی کو تخلیقیت کا منبع اور مخرج گردانا۔ بحیثیت مجموعی یہ کہا جاسکتا ہے کہ جہاں انیسویں صدی میں

مادہ تو ایک ٹھوس وجود تھا جس کا اپنے خالق کے ساتھ ایک واضح تعلق تھا وہاں بیسویں صدی میں ٹھوس مادے کی جگہ "ساخت" نے لے لی ہے جو رشتوں کا ایک جال ہے لہٰذا ثنویت کے بجائے امتزاج اور ربط باہم کا وہ نظریہ اب سائنسی بنیادوں پر استوار ہونے لگا ہے جسے ہمارے صوفیا نے اس قدر اہمیت دی تھی۔ واضح رہے کہ آج طبیعیات کے سامنے سب سے بڑا قضیہ یہ ہے کہ کس طرح ایک ایسی Unified Theory پیش کی جائے جو اس بات کو ثابت کرے کہ کائنات کی چاروں قوتیں یعنی

(۱) Electromagnetism (۲) Strong Nuclear Force

(۳) Weak Nuclear Force (۴) Gravitation

درحقیقت ایک ہی مشعل کی کرنیں ہیں اور چاروں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اب تک سائنس دان (جن میں ڈاکٹر عبدالسلام کو ایک امتیازی حیثیت حاصل ہے) تین قوتوں کو مربوط کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں مگر تاحال کشش ثقل ان کی گرفت میں نہیں آسکی' جس روز یہ قوت بھی زیر دام آگئی تو کائنات کے پس پشت ایک "عظیم قوت" کا وجود سائنسی سطح پر بھی ثابت ہو جائے گا۔ توقع ہے کہ اکیسویں صدی میں کائنات کا یہ امتزاجی روپ صاف نظر آنے لگے گا۔

بیسویں صدی کے ربع آخر تک آتے آتے مغربی انسان نے حقیقت اولیٰ کو جاننے کے لئے تیسرا قدم بھی اٹھا لیا ہے۔ اب وہ اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ جزو اور کل کو ایک ہی سکے کے دو رخ قرار دینا بھی ایک طرح کی ثنویت کو قبول کرنا ہے۔ گویا ساخت' رشتوں کی ایک مرتب اور مدون صورت کا نام نہیں ہے بلکہ وہ ایک "گنجلک" ہے جو کسی قاعدہ قانون کے تابع نہیں بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ وہ کوڈ' سسٹم' گرائمر' قاعدہ' قانون اور صفت سے ماورا ہے۔ کچھ اس طرح:

یہ ایک طرح کا رقص ہے مگر ایسا رقص جو رقص کے کسی سسٹم یا اصول الاصول کا تابع نہیں ہے۔ ساخت شکن مفکرین (Deconstructionists) نے اسے گنجلک یا Labyrinth قرار دیا ہے تاہم اس فکری جہت پر موجودیت کے کچھ اثرات بھی نظر آتے ہیں۔ کیونکہ موجودیت والوں کا بھی یہ موقف تھا کہ انسان ہمہ وقت نیم غنودگی کے عالم میں جتلا "حقیقت" کی بالائی سطح ہی سے چمٹا رہتا ہے مگر وہ جب کسی بحرانی کیفیت کی زد میں آتا ہے تو یکایک سطح میں ایک شگاف یعنی Rupture پیدا ہوتا ہے جس میں سے حقیقت کا روپ بصورت گہراؤ (Abyss) اسے دکھائی دیتا ہے اور یہ روپ ایسا ہے کہ In Itself اس کی محض ایک جھلک پاتے ہی انسان بے معنویت، دہشت اور متلی کی کیفیت میں جتلا ہو جاتا ہے مگر یہ کربناک لمحہ انسان کے لئے "آزادی" کا لمحہ بھی ہے کیونکہ اس لمحے کے دوران ہی وہ صحیح معنوں میں "جاگتا" ہے، ویسے بھی مرور زماں (Serial Time) میں اسیر رہنا زنجیروں میں جکڑے رہنا ہے مگر زماں کی جکڑ سے آزاد ہو کر تسلسل (Duratioin) میں لحظہ بھر کے لئے آجانا "آزادی" کا مزہ چکھنا ہے۔ ہمارے صوفیا کے ہاں بھی "رکنے" کا یہ لمحہ بطور ایک عارفانہ کیفیت بار بار ابھرتا تھا جب وہ زماں کی Temporality سے آزاد ہو جاتے تھے۔ اس وقت مظاہر کی سطح میں ایک شگاف سا پیدا ہوتا تھا۔ جس میں سے وہ صدائے کن فیکون سننے میں کامیاب ہوتے تھے۔ ایک ایسی صدا جو انہیں وجد میں جتلا کر دیتی تھی۔ عجیب بات یہ ہے کہ موجودی فلاسفر جب حقیقت کی "جھلک" پاتا ہے تو دکھی ہو جاتا ہے جبکہ صوفی جب جھلک پاتا ہے تو وجد کے عالم میں آجاتا ہے۔ ان دونوں کے برعکس ساخت شکن مفکر کا یہ خیال ہے کہ انسان دراصل "گنجلک" میں راستہ بناتا ہے (جو شگاف یا جھری میں سے دیکھنے کے مترادف ہے) مگر یہ راستہ ساتھ ہی ساتھ معدوم بھی ہوتا جاتا ہے تاہم اس عمل میں اسے لطف ضرور حاصل ہوتا ہے اس کے خیال میں لفظ اور معنی، لفافہ اور ملفوف، ہیئت اور مواد کی ثنویت کا کوئی جواز نہیں ہے۔ بنیادی چیز ہی لفافہ (Envelope) یا ہیئت (Form) ہے جو اصلاً مکانی یعنی Spatial ہے نہ کہ زمانی یعنی Temporal گویا ہیئت کے سوا اور کچھ نہیں ہے اور یہ ہیئت، وال (Signifiers) کا ایک رقص ہے۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے ساخت شکن مفکر کی پیش رفت "گنجلک" کو محسوس کرنے اور اس میں سے راستہ بنانے کی سعی نامشکور کی حد تک ہے اس میں "گنجلک" کے اندر سے جست لگا کر

حقیقت عظمیٰ کے تخلیقی رخ کا نظارہ کرنا (جیسا کہ مشرق کے صوفیوں اور ویدانتیوں نے کیا ہے) اس کے بس میں نہیں ہے۔

ساخت شکنی کا یہ نظریہ ابھی کشاکش میں ہے اور مغربی ذہن (جو قاعدہ، قانون، منطق اور گرائمر کا گرویدہ رہا ہے) کے لئے کسی ایسی ساخت کا تصور کرنا جو اصولوں، صفتوں اور صورتوں کی نفی پر منتج ہو تاحال قابل قبول نہیں ہے حالانکہ مشرق میں حقیقت اولیٰ کا تصور کہ وہ تمام صفات سے ماورا بھی ہے ازمنہ قدیم ہی سے رائج رہا ہے لہٰذا اکیسویں صدی میں ایک ایسی ساخت کی مقبولیت کا امکان تو ہے جو مرکزیت کے بجائے "رشتوں کے جال" کی موید ہو مگر ایسی ساخت کا فروغ ابھی مشکل نظر آتا ہے جو انسان کے منطقی دماغ کے لئے قابل قبول نہ ہو۔

ادب کے زاویے سے دیکھیں تو محسوس ہوگا کہ بیسویں صدی کے نصف اول میں لکھاری کے بجائے لکھت (Text) کو اور فرد کے بجائے اس کے اندر کے (Man Culture) کو اہمیت ملی تھی جبکہ اس سے قبل انیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف اور اس کا سوانحی اور تاریخی تناظر اہمیت کا حامل قرار پایا تھا تاہم بیسویں صدی کے نصف آخر میں جب ساختیاتی مباحث کا چلن عام ہوا تو بنیادی جہت (ثنویت کے تصور کو برقرار رکھنے کے بجائے) ایک امتزاجی رویے کو سامنے لانے کی علمبردار نظر آنے لگی۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید میں، لکھت، شعریات اور قاری تینوں نے مل جل کر ایک اکائی تشکیل دی جو ایک امتزاجی عمل تھا۔ سب جانتے ہیں کہ تنقید کے میدان میں دو رویے ہمیشہ سے مروج رہے ہیں۔ ایک وہ جس میں نقاد یا قاری ایک نر (Male) کی طرح تصنیف کی جانب بڑھتا ہے اور جو بقول پولے (Poulet):

"Forces himself takes hold of appropriates and fills"

یہ قاری یا نقاد تصنیف کے معنی کی تلاش نہیں کرتا بلکہ اپنا معنی (بطور نطفہ) تصنیف میں سموتا ہے اور پھر اس کے بار آور ہونے کا منظر دیکھتا ہے۔ دوسرا رویہ وہ ہے جس کے تحت قاری یا نقاد مادہ (Female) کی طرح تصنیف کے معنی یا پیغام کو قطعاً" منفعل انداز میں قبول کرتا ہے۔ تنقید کے یہ مردانہ اور نسوانی پہلو ہر زمانے میں موجود ہوتے ہیں اور نظر آسکتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخری حصے میں مصنف، نطشے کے فوق البشر کی طرح

Will To Power کا علمبردار تھا اور قاری کو اپنے ساتھ بہا لے جانا چاہتا تھا۔ جبکہ بیسویں صدی کے پہلے نصف میں یہ خیال راسخ ہوا کہ تصنیف معنی یا پیغام کا گہوارہ ہے اور قاری کا کام اس معنی یا پیغام کو قبول کرنا ہے۔ یہ دونوں انتہا پسندانہ رویئے تھے۔ بیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھرنے والی ساختیاتی تنقید نے دونوں کو باہم آمیز کر دیا۔ ساختیاتی تنقید کا یہ موقف تھا کہ ہر چند تخلیق کا ایک اپنا منفرد سانچہ ہے جو تخلیق کار کی شخصیت اور سوانح یعنی اس کے مردانہ رخ کی مطلق العنانی سے بے نیاز ہے تاہم سانچہ ایک طرف عالمگیر کوڈ یا ماڈل (بصورت شعریات) سے منسلک ہے اور دوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کو مکمل بھی کرتا ہے۔ یوں دیکھیے تو ساختیاتی تنقید نے تکلت' شعریات اور قاری کو' ایک دوسرے کے قریب لا کر رشتوں کے ایک ایسے پیٹرن کو ابھارا جس کے اکیسویں صدی میں نشوونما پانے کے امکانات بہت روشن ہیں۔ دوسری طرف پس ساختیاتی مباحث میں مصنف پوری طرح مسترد ہوا ہے' تصنیف بھی محض Signifiers کا رقص متصور ہوئی ہے اور قاری کا کام فقط Text کو کھولنا اور بے نقاب کرنا قرار پایا ہے نہ کہ اس میں بند معانی کو نہ اس کے عقب میں موجود شعریات کو نشان زد کرنا۔

ہر چند اردو تنقید میں مختلف تنقیدی دبستانوں میں تقسیم ہونے کا میلان ابھی باقی ہے تاہم اپنے خاص حالات کے تحت اس نے بھی ایک طرح کے امتزاج کی طرف قدم بڑھانے شروع کر دیئے ہیں۔ نصف صدی پر محیط اس نظریاتی آویزش کے بعد جو دائیں اور بائیں بازو کے ادیبوں میں جاری رہی ہے اردو تنقید اب ایک امتزاجی جہت کو قبول کر رہی ہے میں نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں اردو تنقید میں ابھرنے والی اس امتزاجی جہت کا تفصیل سے ذکر کیا ہے اور آخر آخر میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ۔

> "جدید اردو تنقید کے مطالعہ سے یہ بات ابھر کر سامنے آئی ہے کہ اعلیٰ تخلیق کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ایک لمحہ ، آزادی کی مرہون منت ہے یعنی ایک ایسے لمحے کی جس میں تخلیق کار یا نقاد شدتِ جذبات یا شدتِ نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبرو آ کھڑا ہوتا ہے یوں وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ فن پارے کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔ جدید اردو تنقید ایک طویل نظریاتی آویزش

کے بعد اب آہستہ آہستہ اس لمحہ ء آزادی کی طرف بڑھنے لگی ہے
جو تخلیقی عمل کے زاویئے سے دیکھئے تو ہمیشہ امتزاج اور انضمام کے
عمل ہی سے پھوٹتا ہے ---"

یہی صورت حال اردو افسانہ کی ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ل۔ احمد اور سجاد حیدر یلدرم کے زمانے میں اردو افسانہ ماورائیت کا مظہر اور اعلیٰ آدرشوں کے حصول کے لئے کوشاں تھا مگر پھر ترقی پسند تحریک نے اسے زمین اور اس کے مسائل کی طرف متوجہ کردیا اور مثالیت پسندی یعنی Idealism کے بجائے حقیقت پسندی یعنی Realism کی ایک رو' اسلوب اور مواد دونوں میں جاری و ساری ہوگئی۔ اس کا رد عمل چھٹی دہائی میں علامتی اور تجریدی افسانے کی صورت میں ہوا جس نے اس دھند کو گرفت میں لینے کی کوشش کی جو پیٹرن Pattern سے عبارت ساخت میں لازمی طور پر موجود ہوتی ہے اس عمل میں اس نے بعض اوقات خود کو کہانی اور کردار سے منقطع بھی کرلیا اور محض پرچھائیوں کی معیت میں آگے بڑھنے لگا۔ اب بیسویں صدی کے آخری ایام میں اردو افسانے کے علامتی اور تجریدی کینوس پر پلاٹ اور کردار دوبارہ ابھر آئے ہیں۔ گویا حقیقت پسندی اور تجریدیت کا ایک امتزاج سا رونما ہونے لگا ہے۔

جہاں تک اردو شاعری کا تعلق ہے تو اقبال نے نظم اور غزل کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی کوشش ضرور کی تھی لیکن بعد ازاں جب آزاد نظم کا چلن عام ہوا تو نظم اور غزل میں خاصی بڑی خلیج پیدا ہوگئی۔ تاہم بیسویں صدی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے ہیئت یا فارم کے اعتبار سے تو ان دونوں کا فرق مزید واضح ہوا مگر پھر غزل میں نظم کے کنکریٹ امیجز کے نفوذ اور نظم میں غزل کے ماورائی اور اشاراتی انداز کی آمیزش نے ان دونوں کو ایک دوسرے کے قریب کردیا۔ میں یہ نہیں کہہ رہا کہ اکیسویں صدی میں ان دونوں کا ہیئتی اور مزاجی فرق مٹ جائے گا تاہم اس فرق کو قائم رکھنے کے باوجود شاعری بحیثیت مجموعی ایک ایسا امتزاجی انداز ضرور اختیار کرے گی جو اکیسویں صدی کی روح سے ہم آہنگ ہوگا۔ ممکن ہے نظم کی وساطت سے شاعری کا ایک ایسا روپ سامنے آئے جس میں دونوں رویے فنی التزام کے ساتھ باہم آمیز ہو جائیں۔ تاہم وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ابھی قبل از وقت ہے۔

رہا انشائیہ تو اس سلسلے میں امتزاج اور آمیزش کے امکانات "نسبتاً" زیادہ ہیں۔ وجہ یہ

کہ انشائیہ بنیادی طور پر ایک ایسی امتزاجی صنف ہے جس میں شعر کا گداز، فکر کی جولانی، کہانی کا کیف اور عارف کی نظر باہم آمیز ہوگئے ہیں۔ مگر اس طور نہیں کہ انشائیہ ان مختلف عناصر کی حاصل جمع قرار پائے۔ انشائیہ اصلاً" ایک ایسا ساختیہ ہے جو اپنے عناصر کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوتا ہے اور "یہ کچھ زیادہ" ہونا ایک تخلیقی عمل کی دین ہے۔غور کیجئے کہ انشائیہ میں زمانی عنصر، مکانی عناصر سے اس طور ہم آہنگ ہے کہ Space- Time Continuum کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انشائیہ اپنے امتزاجی رویے کے باعث اکیسویں کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اسی لیے اس بات کے امکان کو مسترد کرنا مشکل ہے کہ انشائیہ اکیسویں صدی کی ایک مقبول صنف ادب کا درجہ حاصل کرلے گا۔

مجموعی طور پر دیکھیں تو یوں لگتا ہے جیسے اکیسویں صدی اپنے عام "تخصیصی رویّوں کے باوجود ایک امتزاجی عمل کی مظہر ہوگی اور یہی اس کا اہم ترین تقاضا قرار پائے گا۔ لہٰذا وہی ادبی اصناف اسے بہتر طور پر منعکس کریں گی جن کی اپنی ساخت امتزاجی ہوگی یا جو اپنی ساخت کو اکیسویں صدی کی طلب کے مطابق منقلب کرنے میں کامیاب ہوسکیں گی۔

ادراکِ حُسن کا مسئلہ

مصوری کے کسی حسین شاہکار سے لطف اندوز ہونا ہو تو لازم ہے کہ اسے 'موزوں فاصلے' سے دیکھا جائے کیونکہ اگر فاصلہ زیادہ ہوا تو تصویر کے خدوخال' اس کی کمپوزیشن' اس کے خطوط اور قوسوں کا حسن نگاہوں سے اوجھل رہے گا۔ دوسری طرف اگر فاصلہ کم رہ گیا تو تصویر میں سلوٹیں' رنگوں کا غدر اور قوسوں کا ازدحام دکھائی دینے لگے گا بلکہ اگر فاصلہ بہت ہی کم ہوا تو شاید تصویر نظر ہی نہ آئے۔ صرف کینوس ہی دکھائی دے۔ قریب سے تو اپنا چہرہ بھی نظر نہیں آتا۔ لہٰذا حسن کے ادراک کے لئے 'موزوں فاصلے' کی دریافت اہم ترین اور نازک ترین مرحلہ ہے۔

مگر اس کا یہ مطلب نہیں کہ حسن کے ادراک کے لئے کسی نے فاصلہ مقرر کر رکھا ہے۔ دراصل حسن تو دو انتہاؤں کے درمیان یا یوں کہیئے کہ دو کناروں کے درمیان (ناظر و منظور دو کنارے ہی تو ہیں) اس سمندر سے مشابہ ہے جو قدم بہ قدم اور لحہ بہ لحہ اپنا رنگ روپ بدلتا ہے مثلاً" وہ نہ صرف صبح' دوپہر اور شام کو مختلف نظر آتا ہے بلکہ سورج کی شعاعوں کی ہر معمولی تبدیلی سے اس کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے۔ اسی طرح اس کے قریب آنے یا اس سے دور جانے کے ہر مرحلہ پر اس کا منظر بھی تبدیل ہو جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ حسن وقت اور فاصلے کے مد و جزر میں مضمر اپنی لا تعداد کروٹوں سے ہر بار اپنا ایک نیا منظر دکھانے پر قادر ہے۔ شاعر یا مصور حسن کے ایک یا متعدد پہلوؤں کو یقیناً" اپنی گرفت میں لے سکتا ہے لیکن اس کے لئے حسن کو اس کے تمام تر زاویوں کے ساتھ گرفت میں لینا ناممکن ہے۔ یہ کام صرف عارف ہی کر سکتا ہے۔ بلکہ شاید وہ بھی پوری طرح

نہیں کر سکتا کیونکہ حسن اپنی لطیف ترین صورت میں زمان و مکان کی حدود سے ماورا ایک ایسا لازوال منظر ہے جس کے اندر تو صوفی یا عارف سفر کر سکتا ہے مگر موزوں فاصلے سے محروم ہونے کے باعث اس کی پوری کمپوزیشن یا اس کے کُل کو دیکھ نہیں سکتا تاہم یہ کیا کم ہے کہ وہ اس کے اندر سفر تو کر سکتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ حسن سے لطف اندوز ہونے کے لئے نہ صرف فاصلہ ضروری ہے بلکہ اس فاصلے کے کم یا زیادہ ہونے کی طلب بھی خود حسن کے ہر روپ میں موجود ہوتی ہے حسنِ ازل کو پوری طرح دیکھ نہ سکنے کی وجہ یہی ہے کہ ایسا کرنے کے لئے ناظر کو پیچھے ہٹنے کے لئے جو لامحدود جگہ یعنی Space درکار ہے وہ اسے حاصل نہیں ہے۔ دوسری طرف فنون میں جمالیاتی فاصلے (Aesthetic Distance) کی طلب ہی موجود نہیں ہوتی بلکہ خود فن پارہ اس فاصلہ کا تعین بھی کرتا ہے۔ مراد یہ کہ ہر فن پارہ اپنی جگہ ایک کائنات ہے جو ایک خاص فاصلے ہی سے قاری پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ جب تخلیق اور قاری دونوں ایک خاص رشتے میں منسلک ہو جائیں ...... یوں کہ قاری کو غیر شعوری طور پر اس جمالیاتی فاصلے کا ادراک ہو جائے جس کی طلب خود تخلیق میں مضمر تھی تو پھر تخلیق کا حسن پوری طرح منکشف ہوتا ہے ورنہ نہیں۔ یہ بات ایک شعری تخلیق پر بطور خاص صادق آتی ہے کیونکہ شعری تخلیق وقت کے تسلسل اور فاصلوں کے مد و جزر سے حاصل کیا ہوا وہ "لمحہ" ہے جس کی شاعر نے لفظوں میں تجسیم کردی ہے۔ اب اس بات کا تمام تر دارومدار قاری پر ہے کہ وہ کس حد تک اس جمالیاتی فاصلے کو دریافت کرتا ہے جو اس قید کئے گئے لمحہ یعنی شعری تخلیق سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کے لئے درکار ہے۔ بعض قاری شعری تخلیق کو دیکھنے کے لئے کچھ زیادہ ہی پیچھے ہٹ جاتے ہیں ..... اس حد تک کہ تخلیق اپنے سیاسی، سماجی یا تاریخی سوانحی پس منظر میں گم ہو جاتی ہے۔ یہ لوگ تخلیق سے زیادہ تخلیق کو جنم دینے والے محرکات کا ذکر کرتے ہیں۔ "نئی تنقید" والوں نے اسی لئے ان لوگوں کو ہدف تنقید بنایا تھا کہ وہ تخلیق کے بجائے تخلیق کے پس منظر کا جائزہ لینے میں سارا وقت گزار دیتے تھے۔ دوسری جانب بعض قاری تخلیق کے بہت قریب آجاتے ہیں۔ اتنے قریب کہ وہ اس کی لفظیات پر تمام تر توجہ مرکوز کرکے تخلیق کے آہنگ، اس کی قوسوں کے ابھار نیز تراکیب کے حسن اور استعارے کی قوت سے لطف اندوز ہونے لگتے ہیں لیکن

موزوں فاصلہ سے محروم ہونے کے باعث تخلیق کو تمام و کمال یعنی اس کی Totality میں دیکھنے سے محروم رہ جاتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ تخلیق کی Totality سے کیا مراد ہے؟ "نئی تنقید" والوں نے اس کے لفظی اور معنوی گشتالٹ کو اس کی Totality قرار دیا تھا مگر حقیقت یہ ہے کہ کوئی بھی شے اپنے تناظر سے الگ نہیں ہوتی۔ اس کا مطالعہ کرنے کے لئے ہمیں ان رشتوں کو بھی دیکھنا ہوتا ہے جو اس شے کے دوسری اشیاء کے ساتھ قائم ہیں۔ جس طرح خود تخلیق مختلف عناصر کے رشتوں سے مرتب ہوتی ہے اسی طرح وہ ان رشتوں سے بھی عبارت ہے جو اس نے اپنے اردگرد کی دنیا (ماضی، حال اور مستقبل) سے قائم کئے ہوتے ہیں۔ لہٰذا فنی تخلیق سے لطف اندوز ہونے کے عمل میں ایسے فاصلے کو دریافت کرنا ضروری ہے جس سے تخلیق کی بنت میں استعمال ہونے والے دھاگوں کے علاوہ وہ دھاگے بھی نظر آسکیں جن سے تخلیق نے خود کو باہر کی دنیا سے جوڑ رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ قاری شعوری طور پر اس فاصلے کا تعین نہیں کرسکتا۔ اسے دریافت کرنے کے لئے خود قاری کو تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ وہ لوگ جو تنقید کو محض پرکھ، تجزیہ یا تشریح تک محدود رکھتے ہیں ان کے لئے یہ سوچنے کی بات ہے کہ نظم کی قرأت بھی اتنی ہی اہم ہے جتنی کہ نظم کی تخلیق۔ بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ نظم کی تخلیق کے دو مراحل ہیں۔ ایک وہ جب نظم لفظوں میں متشکل ہوتی ہے۔ دوسری وہ جب قاری اس کو پڑھتا ہے کیونکہ اس عمل ہی سے وہ نظم کو مکمل کرتا ہے۔ واضح رہے کہ نظم کا پہلا قاری خود شاعر ہے۔ اگر شاعر نے اپنے تخلیقی عمل میں "موزوں فاصلہ" دریافت نہیں کیا تو وہ نظم کو مکمل نہیں کرپائے گا اور اگر جھول رہ گئے تو باہر کا قاری بھی نظم کی تخلیق مکرر نہیں کرسکے گا۔ مثلاً اگر تخلیق اکہری ہونے کے باعث محض ایک معنیٰ پر مشتمل ہے تو قاری بھی اس ایک معنیٰ تک ہی محدود رہے گا لیکن اگر تخلیق آئینہ صفت ہے تو پھر جب قاری یعنی ایک آئینہ صفت قاری اس کے سامنے آئے گا تو عکس در عکس کا سلسلہ از خود پیدا ہو جائے گا جو بالآخر تخلیق کی معنیاتی توسیع پر منتج ہوگا۔ لہٰذا تخلیق کے حسن کا ادراک ناظر اور منظور دونوں کی تخلیقی کارکردگی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ قاری کو کیونکر معلوم ہوگا کہ اس نے "موزوں فاصلہ" دریافت کرلیا ہے؟ یہ معاملہ اس قدر لطیف اور نازک ہے کہ اس میں علت کی نشاندہی معلول سے

کرنا پڑتی ہے۔ جس طرح الیکٹرون کی موجودگی کا ادراک ان لکیروں یا ان مقاماتِ تصادم سے ہوتا ہے جہاں سے الیکٹرون گزری تھیں یا جہاں الیکٹرون آپس میں ٹکرائی تھیں بالکل اسی طرح قاری خود پر ثبت ہونے والے تخلیق کے اثرات ہی سے جان سکتا ہے کہ اس نے "موزوں فاصلہ" دریافت کرلیا ہے یا نہیں بلکہ یہ تک کہ کیا تخلیق واقعتاً" ایک فن پارہ ہے یا محض کاریگری کا ایک نمونہ؟ ..... یہ اثرات کئی طرح کے ہوسکتے ہیں مثلاً" اگر تخلیق کے مطالعہ سے قاری محض اپنے فاضل جذبات کا اخراج کرے جیسے مزاحیہ تخلیق کو سن یا پڑھ کر تو اسے تفریح کا احساس ہوگا جو کیتھارسس سے ایک مختلف احساس ہے۔ کیتھارسس جذبات کے اخراج کا نام نہیں ہے۔ کیتھارسس سے مراد یہ ہے کہ جذبات صرف یا خرچ ہو جائیں ..... اخراج کی صورت میں قاری اس اسٹیم انجن سے مشابہ ہے جس نے فاضل سٹیم خارج کردی ہے۔ خرچ کرنے کے عمل میں قاری اس اسٹیم انجن کی طرح ہے جو اسٹیم کو استعمال کرکے خود کو چلاتا ہے لہٰذا قاری کا ترفع فاضل جذبات کے اخراج سے حاصل ہونے والی جسمانی تسکین سے نہیں بلکہ جذبات کو صرف کرنے کے نسبتاً" طویل عمل سے عبارت ہے۔ تاہم ایک اعلیٰ تخلیق قاری پر ایک اور طرح کا اثر بھی مرتسم کرتی ہے جسے Ecstasis کہا گیا ہے یعنی جب قاری ایک حالتِ جذب میں چلا جاتا ہے۔ یہ حالتِ جذب صوفی کی مجذوبیت سے ایک مختلف شے ہے۔ صوفی جب حسن کو اپنے روبرو پاتا ہے تو اس کی ذات حسن کی مطیع ہو کر اپنے آپ کو حسن میں جذب کردینے پر مائل ہو جاتی ہے یعنی قطرہ سمندر میں مل جانے کی آرزو میں سرشار ہو جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں تخلیق کا قاری ایک ایسی حالتِ جذب میں ہوتا ہے جس میں وہ اپنی الگ ہستی کو بہرحال قائم رکھتا ہے گویا اس کی حیثیت ایک خوشہ چین کی ہوتی ہے اور وہ تخلیق کے حسن سے جمالیاتی حظ کی تحصیل میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ حسن کے ادراک کے لئے ناظر کا ہونا ضروری ہے۔ صوفی اپنی حالتِ جذب میں ناظر کی حیثیت سے دست کش ہو جاتا ہے اور حسن بھی محض منظور نہیں رہتا۔ دوسری طرف تخلیق کا قاری "موزوں فاصلے" کو قائم رکھتے ہوئے "ناظر اور منظور" کی دوئی کو جنم دیتا ہے اور یوں حسن کی بقاء کا ضامن بن جاتا ہے۔ واضح رہے کہ حسن وہ نقطہ ہے جہاں ناظر اور منظور ایک دوسرے کے روبرو آکھڑے ہوتے ہیں اور اس وقت تک قائم ہے جب تک "ناظر اور منظور" کی دوئی کا موجود ہونا از بس ضروری ہے ورنہ

تخلیق کاری کا عمل ختم ہو جائے۔ خود کائنات کے سلسلے میں بھی دیکھئے کہ وحدت اور کثرت کی دوئی ہی سے یہ ساری بہار آئی ہوئی ہے۔ اگر وحدت کے اندر سے کثرت طلوع نہ ہو تو وحدت کی پہچان ممکن نہیں ہے اور اگر کثرت اپنی داخلی وحدت سے محروم ہو جائے تو وہ Entropy کی زد میں آکر معدوم ہو جائے گی لہٰذا یہ دونوں ایک دوسری کے لئے ناگزیر ہیں۔

مگر یہ نکتہ کچھ مزید وضاحت کا طالب ہے۔ جمالیاتی حِس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ تین مراحل میں سے گزرتی ہے پہلا وہ جب رنگ' سُر' قوس' یا لہر کا ادراک ہوتا ہے دوسرا وہ جب ناظر ان اوصاف کو لطف افزا صورت یا پیٹرن میں ابھارتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ نے لکھا ہے کہ اصلاً" جمالیاتی حِس کی کارکردگی ان دو مراحل پر ختم ہو جاتی ہے مگر ایک تیسرا مرحلہ بھی ہے جہاں ناظر "صورت یا پیٹرن" اور اپنے "سابقہ جذبات" میں مطابقت پیدا کرتا ہے۔ اس کو اظہاریت Expression کہہ لیجئے جمالیات کا تعلق صرف پہلے دو مراحل سے ہے مگر فن ان تینوں مراحل کے انضمام کا نام ہے۔

سابقہ جذبات کی باز آفرینی کا یہ تصور جس کا ہربرٹ ریڈ نے ذکر کیا ٹالسٹائی اور ورڈزورتھ دونوں کے ہاں ایک مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ورڈز ورتھ کے مطابق تخلیق کار ایک حالت سکون میں اپنے جذبات کی اس طور باز آفرینی کرتا ہے کہ بتدریج حالت سکون ختم ہو جاتی ہے اور تخلیق کار جذبات کے اسی پرانے عالم میں خود کو پاتا ہے جس میں وہ کبھی گرفتار ہوا تھا۔ ٹالسٹائی کے مطابق فنکار اس جذبے کو جس کا وہ تجربہ کرچکا ہے دوبارہ متحرک کرتا ہے۔ پھر خط' رنگ' سُر یا لفظ کی صورت میں اسے دوسروں تک منتقل کردیتا ہے اور وہ بھی اس جذبے کا اسی طرح تجربہ کرتے ہیں جس طرح فنکار نے کیا تھا۔ اس پر ہربرٹ ریڈ نے یہ اعتراض کیا ہے کہ فنکار جذبے کو دوسروں تک منتقل نہیں کرتا بلکہ دوسروں کے جذباتی تشنج کو رفع کرتا ہے۔ فن کے ذریعے سکون قلب کی بازیافت کا کارن یہی ہے۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ یہ دونوں نظریئے اپنی اپنی جگہ درست ہیں۔ فن سے تحصیلِ مسرت کا انداز ہومیوپیتھی طریق علاج کے مماثل ہے جس میں مرض کو تھوڑا سا مشتعل کرکے اسے ختم کردیا جاتا ہے۔ فن میں بھی قاری یا ناظر کے ہاں پہلے جذبات کا ابھار پیدا ہوتا ہے پھر جمالیاتی حظ کی تحصیل ہوتی ہے جس سے سکون اور قرار ملتا ہے۔ چونکہ آرٹ حسن کی ایک صورت

ہے لہٰذا حسن کے روبرو آکر ناظر جو سکون محسوس کرتا ہے وہ بھی سینے کے اندر موجزن ہونے والے ابھار اور پھر اس کے استعمال ہو جانے کے عمل کا نتیجہ ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا قاری یا ناظر، تخلیق یا منظر کے روبرو محض ایک بھکاری کی طرح آ کھڑا ہوتا ہے جس کے کشکول میں جمالیاتی حظ انڈیل دیا جاتا ہے یا وہ خود بھی تخلیقی عمل میں شامل ہو کر تخلیق یا منظر کو مکمل کرتا ہے؟

(۱۱) تخلیق کے اجزائے ترکیبی میں پیٹرن اور توازن کو بڑی اہمیت حاصل ہے بعینہٖ جیسے ایک خوبصورت چہرہ بھی خطوں اور قوسوں کی ایک متوازن صورت ہی کو پیش کرتا ہے مگر تخلیق کے اجزائے ترکیبی ایک مکمل ہوئی صورت میں ابھرتے ہیں اور قاری یا ناظر اپنے محسوسات کی مدد سے بھی ان میں پیٹرن ابھارتا ہے۔ اس کی مثال اس طرح ہے کہ اگر دیوار پر دھبے پڑے ہوں تو ناظر ان میں سے اپنے متخیلہ کی مدد سے نیز اپنی مخصوص جذباتی کیفیت کے مطابق پیکر تخلیق کرے گا۔ اس فرق کے ساتھ کہ دیوار پر پڑا ہوا دھبہ تو محض کچا مواد ہے جس میں فن کا سٹرکچر موجود نہیں ہے دوسری طرف جب قاری یا ناظر تخلیق کے روبرو آتا ہے تو محض اپنے متخیلہ کے زور پر تصویر نہیں بناتا بلکہ تخلیق کے سٹرکچر کے مطابق ایسا کرتا ہے۔ دراصل فنی تخلیق کا امتیازی نشان ہی یہ ہے کہ اس کا اندر پوری طرح بھرا ہوا نہیں ہوتا جیسے مثلاً" کپڑے کا ڈیزائن جو لکیروں یا دائروں کی تکرار سے عبارت ہوتا ہے۔ ایک فنی تخلیق میں تو جا بجا چاک یعنی Gaps ہوتے ہیں مگر یہ چاک تخلیق کے سٹرکچر کے تابع ہیں۔ ایک اعلیٰ تخلیق اپنے قاری یا ناظر کو حسن کا دان نہیں دیتی اسے اپنی طرف بلاتی ہے۔ تاکہ وہ اس کے اندر کے شگافوں کو بھردے۔ یہ وہی بات ہے جسے تھیوڈور لپس نے Einfumlung یا Empathy کا نام دیا تھا جس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ ناظر یا قاری ہمدردی کی کیفیت میں ڈوب کر اپنے جذبات کا اظہار کرے بلکہ تخلیق کے اندر داخل ہو کر اپنے محسوسات سے اس شگاف کو بھر دے جو لازمی طور پر ایک اجزء تخلیق میں موجود ہوتا ہے۔ یونگ نے آرکی ٹائپ کا جو تصور دیا ہے وہ بھی ایک ایسی شے ہے جو اندر سے خالی ہوتی ہے مگر جس میں در آنے والے محسوسات آرکی ٹائپ کے سٹرکچر کے مطابق ہی پیکروں میں ڈھلتے ہیں۔ فنی تخلیق ایک طرح کا آرکی ٹائپ ہی تو ہے جس میں قاری یا ناظر کے محسوسات داخل ہو کر اسے مکمل کرتے ہیں۔ حسن کے ادراک کا معاملہ بھی فنی تخلیق کی اس

بنت کاری سے پوری طرح سمجھ میں آتا ہے۔ حسن (چاہے وہ منظر کا ہو' چہرے کا یا تخلیق کا) اپنے قاری یا ناظر کے بغیر مکمل نہیں ہے۔ اصلاً" تخلیق اور اس کے قاری میں وہی رشتہ ہے جو عورت اور مرد میں ہے۔ کہا گیا ہے کہ حیاتیاتی سطح پر کبھی عورت اور مرد ایک ہی جسم میں موجود تھے (اس مرحلے کوHermophrodotism کا نام ملا ہے) پھر جدا ہوئے اور تب سے اب تک ایک ہو جانے کی آرزو میں سرشار ہیں۔ تصوف اور ویدانت نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ جزو کل سے جدا ہو کر مایا' سراب یا نراج کی زد میں آتا ہے۔ پھر کل میں جذب ہو کر اس سے نجات پاتا ہے۔ حسن کے ادراک میں بھی یہی صورت ابھرتی ہے کہ قاری حسن کو ایک Package کے طور پر قبول نہیں کرتا بلکہ آگے بڑھ کر حسن کو خود مکمل کرتا ہے۔ مصوری کے ایک شاہکار کی خوبی یہی ہے کہ آپ کینوس سے باہر کھڑے نہیں رہتے بلکہ لپک کر اس کے اندر داخل ہو جاتے ہیں تاہم اس میں پوری طرح جذب نہیں ہوتے (جیسے صوفی حسنِ کل میں جذب ہو کر خود کو گنوا دیتا ہے) بلکہ تخلیق کے قریب جا کر بھی فاصلے کو قائم رکھتے ہیں۔ جمالیاتی فاصلے یعنیAesthetic Distance کی یہ لطیف ترین صورت ہے جو خورد بینی سطح پر دکھائی دیتی ہے۔ بہرکیف جمالیاتی فاصلہ دوربینی سطح کا حامل ہو یا خوردبینی سطح کا' اس کے بغیر جمالیاتی حظ کی تحصیل ممکن نہیں ہے۔

حسن سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے سوال پر ادب میں جمالیات Aesthetics کی ایک باقاعدہ تحریک نے جنم لیا تھا جو آج بھی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں ایک اہم زاویہ نگاہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی فلسفیانہ بنیاد کے ضمن میں کانٹ کا یہ نظریہ بہت مقبول ہے کہ جمالیاتی حظ شے کو اس کی واقعی صورت میں دیکھنے سے ملتا ہے۔ اگر شے کو کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ سمجھا جائے مثلاً" اخلاقی یا نظریاتی یا افادی تو اس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ناممکن ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں حسن مقصود بالذات شے ہے۔ اس کا سارا جادو اس کے خطوں' قوسوں اور رنگوں نیز ان سے مرتب ہونے والی اس کمپوزیشن میں ہے جو اپنا جواز خود ہے حسن سے لطف اندوز ہونے کے لئے حسن کو اس صورت میں پیش کرنا ہوگا جس میں کوئی ملاوٹ نہ ہو۔ رابعہ نے کہا تھا۔ اے خدا! اگر میں تجھے اس لئے چاہوں کہ تو مجھے جنت عطا کرے تو مجھے جنت عطا نہ کر اور اگر میں تجھ سے اس لئے پیار کروں کہ تو مجھے جنہم میں نہ ڈالے تو مجھے جنہم میں ڈال' لیکن اے خدا! اگر میں تجھے صرف تیرے لئے چاہوں تو

مجھے اپنے حضور آنے دے! یہی ادب میں جمالیات کی اس تحریک کا لب لباب ہے جو فرانس میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں شروع ہوئی تاہم جس کی بنیاد جرمنی میں اس وقت پڑ گئی تھی جب کانٹ، شلر اور شلنگ نے آرٹ کو مقصود بالذات قرار دیا تھا۔ انگلستان میں اس وقت جب کولرج اور کارلائل نے مکان (Space) میں لا مکانیت Spacelessness کے انکشاف کو قبول کیا تھا اور امریکہ میں اس وقت جب ایڈگرایلن پو اور ایمرسن نے اسے اپنایا تھا۔ انگلستان اور امریکہ میں بالخصوص آرٹ کی پرکھ کے سلسلے میں حسن کو اولین اور بنیادی حیثیت تفویض کرنے کا رویہ اس صنعتی انقلاب کا ردعمل تھا۔ جس نے مشین کے ذریعے فطرت کو تسخیر کرنے کے عمل کا آغاز کر دیا تھا۔ فرانس میں جمالیات کے اولین پیرو کاروں میں مادام دی سٹیل، کوزین اور ہیوگو کے نام لئے جاسکتے ہیں تاہم اس کا باقاعدہ آغاز بودلیر سے ہوا جس نے پو اور گاتیر Gautier سے متاثر ہو کر تجربے کے جمالیاتی پہلو کو اہمیت دی اور یہ موقف اختیار کیا کہ شاعر آزاد ہے اور تخلیق کاری کے عمل میں حقیقتِ اولیٰ کا ادراک کرنے پر قادر ہے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر کے فرانس میں علامت نگاری یعنی سمبل ازم کی تحریک نے جس کے ساتھ ملارمے، ورلین، ریمبو اور ویلری کے نام وابستہ ہیں، بودلیر سے براہ راست اثرات قبول کئے۔ اس تحریک میں اس بات پر زور دیا گیا کہ شاعری کو موسیقی کی سطح پر لایا جائے تاکہ وہ جذبے کو اس کی خالص ترین صورت میں پیش کرسکے اور مثالی حسن کے بارے میں یہ موقف اختیار کیا گیا کہ وہ ظاہری دنیا سے ماورا ہے۔ اس تحریک کے بعض علم برداروں نے روشن امیج کے گرد شاعری کا ایک ہالہ ابھار دیا تاکہ خالص شاعری وجود میں آسکے اور بعض نے سرئیلی انداز کو اپنا کر شاعری میں ایک خوابناک فضا پیدا کرنے کی کوشش کی۔

انگلستان نے اس سلسلے میں کچھ اثرات تو فرانس سے قبول کئے اور کچھ کیٹس اور رسکن ایسے پیش رووں سے۔ بالخصوص پیٹر اور آسکر وائلڈ کے ذریعے انگلستان میں اس تحریک نے اپنے پر پرزے نکالے۔ اس کا لب لباب یہ تھا کہ شاعر اپنے اندر کے شعلے کو بجھنے نہ دے اور حسن کے لئے اپنے والہانہ جذبات کو سرد نہ پڑنے دے نیز آرٹ کو ذریعہ نہ سمجھے کیونکہ آرٹ مقصود بالذات شے ہے۔ بعد ازاں خود ایلیٹ اور ایذرا پاؤنڈ نے فرانس کی تحریک سے متاثر ہو کر نظم کو معروضی نظر سے دیکھنے کا رویہ اختیار کیا جو انگلستان اور

امریکہ میں پروان چڑھنے والی "نئی تنقید" میں اس طور جذب ہوا کہ تخلیق کو اس کے پس منظر سے الگ کرکے اس کا تجزیہ بطور ایک منفرد اکائی کیا جانے لگا۔

ثقافت، ادب اور جمہوریت

ثقافت یعنی کلچر اور فطرت یعنی نیچر کی آویزش اور انسلاک ہمیشہ سے نہیں ہے۔ ثقافت کا سلسلہ آج سے محض چند ہزار سال پہلے شروع ہوا جب کہ نیچر کا عمل دخل قرنوں سے ہے۔ اس کرۂ ارض پر نیچر کا ایک اہم علامتی مظہر جنگل ہے جو ترتیب، سمت اور تاریخ کی کارفرمائی سے آزاد ہے۔ جنگل خودرَو ہے۔ وہ زمین کی قوت کا بے محابا اور مسلسل اظہار ہے۔ قدیم انسانی قبائل جنگل سے پوری طرح منسلک ہونے کے باعث جنگل ہی کی طرح تاریخ سے ناآشنا، سمت سے بے نیاز، زماں سے آزاد اور اب (Now) کے لمحے پر رکے کھڑے تھے۔ جنگل ہی کی طرح وہ سدا دائرے میں حرکت کرتے تھے۔ وہ نیچر کا ایک اٹوٹ انگ تھے مگر پھر آج سے محض چند ہزار سال پہلے ثقافت کا انکھوا پھوٹا اور اس نے نیچر کو ترتیب، سمت اور تاریخ سے آشنا کرنے کا آغاز کردیا۔ کلچر کا لغوی مفہوم ہی تراش خراش ہے۔ جب انسان جنگل کے اندر راستے اور پگڈنڈیاں بناتا ہے، جنگل کے بعض حصوں کو صاف کرکے ان میں فصلیں اگاتا ہے یا جنگل کو چمن میں تبدیل کرتا ہے تو گویا کلچر کو وجود میں لاتا ہے۔

جنگل میں آسمان نظروں سے اوجھل ہوتا ہے جس کے نتیجے میں لامسہ، شامہ اور سامعہ زیادہ فعال ہوتی ہیں مگر جب جنگل کے اندر راستے اور چاک نمودار ہوجاتے ہیں اور آسمان دکھائی دینے لگتا ہے تو باصرہ متحرک ہو جاتی ہے اور اس کے متحرک ہوتے ہیں فاصلے ابھر آتے ہیں۔ کلچر، نیچر کی نابینا آنکھوں کو نوُر مہیا کرتا ہے۔ اسے فاصلوں اور رفعتوں سے آشنا کرتا ہے۔ اس عمل کو نیچر کی قلب ماہیت کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔

مگر کلچر کا عمل مسلسل نہیں ہے۔ نیچر کی صورت تو یہ ہے کہ وہ ہمہ وقت زمین سے گویا اگ رہا ہوتا ہے۔ کلچر اس کی تراش خراش کرکے اسے نکھارتا اور سنوارتا تو ہے لیکن جیسے ہی کلچر کا زور ٹوٹتا ہے اور وہ تہذیب کی کھائیوں میں چلنے لگتا ہے تو نیچر دوبارہ منہ زور ہو جاتا ہے۔

تہذیب اور ثقافت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ثقافت تخلیقی رخ ہے اور تہذیب

تقلیدی رخ۔ ثقافت فنون لطیفہ' سائنس کی دریافتوں اور ایجادات کے علاوہ عام زندگی میں اُپج' تنوع اور روحانی بالیدگی کی صورت میں اپنی جھلک دکھاتی ہے مگر تہذیب مزاجاً" رجحان نقل کے تابع ہے۔ ماڈل کے مطابق مصنوعات تیار کرنا اس کا وظیفہ حیات ہے۔

کلچر' غیب سے آتا ہے اور کچھ پتہ نہیں کہ وہ کب آئے گا اور کب تک اس کی تازہ کاری باقی رہے گی۔ تاہم جب وہ آتا ہے تو زود یا بدیر تہذیب میں ڈھل کر پورے معاشرے میں پھیل جاتا ہے۔ کلچر یا ثقافت کا عمل شگفتنِ گُل سے مشابہ ہے۔ جو محض چند لمحوں کا معاملہ ہے مگر جس کی خوشبو یعنی تہذیب تا دیر پورے معاشرے کو معطر کئے رکھتی ہے۔ ثقافت پھول کے کھلنے کا نام ہے اور تہذیب پھول کی خوشبو میں شرابور ہونے کا۔ مگر جیسے جیسے وقت گزرتا ہے پھول کی خوشبو رقیق ہو کر بے اثر ہونے لگتی ہے۔ یہ وہ زمانہ ہوتا ہے جب تہذیب' رسوم و رواج اور روایات و عادات میں اسیر ہو کر معاشرتی کھائیوں میں چلنے کے باعث کلچر کی داخلی قوت سے محروم ہونے لگتی ہے۔ یہ گویا دوبارہ دائرے میں مقید ہونے کا عمل ہے تا آنکہ ثقافت یا کلچر کی ایک تازہ موج اسے دائرے کی قید سے ایک بار پھر آزاد کرتی ہے۔

نیچر دائرہ صفت ہے مگر کلچر اس قوس سے مشابہ ہے جو دائرے کے محیط سے باہر نکل کر تہذیب کو جنم دیتی ہے۔ کلچر کے بطن سے تہذیب کا جنم اصلاً" کلچر کا نقطہ عروج ہے مگر کچھ ہی عرصہ کے بعد قوس' دائرہ میں ڈھل جاتی ہے۔ یہ کلچر کا نقطۂ زوال ہے۔ وہ معاشرے جو کلچر کے اس نقطۂ زوال پر رک جاتے ہیں یعنی تہذیب کے یکسر تابع ہو جاتے ہیں۔ ان کی تازہ کاری بُری طرح متاثر ہوتی ہے مگر جو معاشرے کلچر کی نت نئی موجوں سے آشنا ہوتے رہتے ہیں ان کی نشوونما میں کوئی چیز رخنہ انداز نہیں ہوتی۔ نیچر اصلاً" قربت' پیوستگی یا Contiguity کا دوسرا نام ہے جب کہ کلچر استعارے کی طرح جست بھرنے کا عادی ہے۔ وہ معاشرے جو جست بھرنے کے عمل کو بھول جاتے ہیں' قربت اور پیوستگی کی زد میں آکر گنجان' بے سمت اور جمود آشنا ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف وہ معاشرے جو استعارے کی طرح متحرک ہیں' تاریخ کو جنم دیتے اور عادت' تکرار اور Dogma کی حدود کو پار کر جاتے ہیں۔

جہاں ثقافت' فطرت یا نیچر کی تہذیب کرتی ہے وہاں ادب انسانی جذبات کی تہذیب

کرتا ہے۔ انسان کی ذات میں بھی ایک جنگل آباد ہے۔ ادب' جذبات کے اس جنگل کی تقلیب کرتا ہے۔ ادب میں داخل ہوتے ہی جذبات کے پر نکل آتے ہیں اور وہ متخیلہ کی صورت پرواز کرنے لگتے ہیں۔ اس سے جذبات کے تشنج اور گرانباری میں کمی آتی ہے۔ خود شاعری کے تدریجی ارتقا پر ایک نظر ڈالیں تو محسوس ہوگا کہ وہ بت پرستی اور سراپا نگاری کے مراحل کو عبور کرکے تخیل آفرینی اور فکری پرواز کی طرف ہمیشہ سے مائل رہی ہے۔ یعنی گیت کی فضا سے نکل کر غزل اور نظم کے دیار میں داخل ہوتی رہی ہے۔ گیت بت پرستی اور سراپا نگاری کا عمل ہے جس میں جذبہ ابھی سبک بار نہیں ہوا۔ مگر غزل اور نظم میں متخیلہ کی کارفرمائی سے جذبے کی تہذیب کا عمل سامنے آنے لگتا ہے۔

ثقافت جب تہذیب میں ڈھلتی ہے تو کچھ عرصے کے لئے بہار کا سا سماں ہوتا ہے مگر پھر آہستہ آہستہ وہ روایات' کوڈز اور کنونشنز کی مطیع ہو کر رک جاتی ہے۔ یہی حال ادب کا ہے۔ ادب جب رومانی تحریک کی زد میں آتا ہے تو پرانے لبادے کو ادھیڑ ڈالتا ہے۔ ہر طرف ٹوٹ پھوٹ کا منظر ابھر آتا ہے جس پر بہت سی بھنویں تن جاتی ہیں مگر پھر رومانی تحریک کے اندر سے کلاسیکی تحریک جنم لیتی ہے جو ادب کو ایک نیا لباس مہیا کردیتی ہے۔ وہ مقام جو رومانی اور کلاسیکی تحریکوں کا سنگم ہے ادب کی نشاۃ ثانیہ کہلانے کا مستحق ہے کہ اس مقام پر بہترین ادب وجود میں آتا ہے مگر پھر آہستہ آہستہ کلاسیکیت کی جکڑ مضبوط ہونے لگتی ہے۔ قواعد و ضوابط' روایات اور بندھن' سانچے اور ٹھپے متبرک قرار پاتے ہیں اور ادب کا سانس رکنے لگتا ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ادب بنی بنائی لفظی تراکیب' پٹی ہوئی اور پامال تشبیہوں اور "نشان" کی سطح پر رکی ہوئی علامات کی زد میں آکر ایک دائرے میں سفر کرنے لگتا ہے۔ اس زمانے کو "کلیشے کا دور" بھی کہہ سکتے ہیں جس میں اسلوب کے علاوہ متن میں بھی تکرار کے شواہد ملتے ہیں۔ ہزار بار دہرائی ہوئی باتیں جو اپنی تازگی' انفرادیت اور تنوع سے دست کش ہوچکی ہوتی ہیں' ادب میں سجاوٹ اور آرائش کے لئے استعمال ہونے لگتی ہیں۔ نکتہ آفرینی اور خیال انگیزی کے بجائے جملہ سازی اور لطیفہ گوئی کو فروغ ملتا ہے۔

ثقافت اور ادب' دونوں کا تفاعل ایک جیسا ہے۔ دونوں کے پیٹرن اور ساخت میں بھی مماثلت ہے۔ دونوں غیب سے آتے ہیں' اپنی خوشبو پھیلاتے ہیں اور جب خوشبو رقیق ہو جاتی ہے تو ازسرنو غیب سے نمودار ہو کر ادب اور معاشرے کو تازہ خوشبو عطا کردیتے ہیں۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ کیا جمہوریت کا تفاعل اور پیٹرن بھی ثقافت اور ادب جیسا ہے یا ان سے مختلف ہے؟

جس طرح جنگل حیوانی قوت یا Brute Force کے علاوہ بے پناہ قوتِ نمو کا بھی منبع ہے اور جس طرح لوب کے عقب میں جذبات کا لاوا ہمہ وقت ابل رہا ہوتا ہے اسی طرح سوسائٹی کی تحویل میں بھی ایک اجتماعی قوت ہمیشہ ہوتی ہے جو قابو سے باہر ہونے کی صورت میں جنگ و جدال' توڑ پھوڑ اور انسانی قدروں کے انہدام میں صرف ہوتی ہے اور قابو میں ہونے کی صورت میں بادشاہ یا آمر میں مرتکز ہو جاتی ہے۔ پوری انسانی تاریخ میں سوسائٹی کی قوت کے مرتکز ہونے یا بے قابو ہونے کے واقعات بھرے پڑے ہیں۔ ہلاکو اور چنگیز خاں سے لے کر ہٹلر اور اسٹالن تک اس قوت کے ارتکاز ہی کے نمونے ہیں۔ اسی طرح انقلابِ فرانس اور انقلابِ روس سے لے کر برصغیر کے فسادات تک قوت کے بے قابو ہونے کی مثالیں ہیں۔ جمہوریت کا امتیاز یہ ہے کہ وہ معاشرتی قوت کو نہ تو مرتکز ہونے کی اجازت دیتی ہے اور نہ بے قابو ہونے کی۔ وہ اس زبردست قوت کی اسی طرح تہذیب کرتی ہے جیسے ثقافت' "فطرت کی قوت" کی اور ادب "جذبات کی قوت" کی تہذیب کرتا ہے۔

آمریت یا بادشاہت میں "فرد" ناپید ہوتا ہے۔ ہر طرف ٹائپ ہی ٹائپ دکھائی دیتے ہیں جو بندگی اور اطاعت کی طلائی زنجیروں میں جکڑے ہوتے ہیں۔ لیکن جمہوریت جب معاشرتی قوت کی تقلیب کر کے اسے لوگوں میں تقسیم کرتی ہے تو "فرد" ابھرنے لگتے ہیں جو معاشرے میں ایک نئی روح پھونک دیتے ہیں۔ معاشرتی عدل' شفافیت' برداشت اور رواداری کے وہ مفاہیم جو آمریت اور بادشاہت کے ادوار میں مدھم پڑ جاتے ہیں۔ اب ایک نئی چکا چوند کا مظاہرہ کرنے لگتے ہیں مگر ثقافت اور ادب کی طرح جمہوریت بھی وقفے وقفے ہی سے طلوع ہوتی ہے اور درمیانی عرصہ میں ان ہی کی طرح دائرے کے تابع ہو جانے کے باعث رسمی اور آرائشی بن کر رہ جاتی ہے۔ وہ زمانہ جب جمہوریت' تازہ کاری سے محروم ہو کر محض رسوم اور کنوینشنز کی مطیع ہوتی ہے' بڑے کرب کا زمانہ ہوتا ہے اس میں معاشرتی عدل عنقا' شفافیت معدوم اور رواداری ناپید ہو جاتی ہے اور جنگل کا قانون انسانی قوانین کا منہ چڑانے لگتا ہے۔ ایسے میں اگر جمہوریت کی ایک تازہ موج آکر جمہوری اداروں کو ازسرنو

فعال نہ بنائے اور قوت کی تقسیم معاشرتی انصاف کے مطابق نہ کرے تو معاشرے کی نشوونما رک جاتی ہے۔

آخر میں اس بات کا اعادہ مقصود ہے کہ ثقافت اور ادب کی طرح جمہوریت کی تازہ موجوں کی آمد بھی معاشرے کی صحت اور نشوونما کے لئے ضروری ہے ورنہ زمین کی بالائی سطح پر تو کاشتکاری کا عمل دکھائی دیتا ہے مگر سطح کے نیچے جنگل زمین کے شگافوں سے نکل کر کاشتکاری کے عمل کو تہہ و بالا کرنے کے لئے ہمہ وقت مستعد رہتا ہے۔ بس آنکھ جھپکنے کی دیر ہے اور جملہ ثقافتی قدریں نیچر کے خونخوار پنجوں سے تار تار ہو سکتی ہیں۔ لہٰذا اس بات کی ضرورت ہے کہ ثقافت، ادب اور جمہوریت، تینوں وقفے وقفے سے نشاۃ ثانیہ کا مظاہرہ کرتے رہیں۔ انگلستان میں گھاس کے بڑے بڑے خوبصورت میدان ہیں۔ ایک بار کسی پاکستانی نے گھاس کے ایک خوبصورت میدان کے انگریز رکھوالے سے پوچھا کہ صاحب جی! آپ نے اتنا خوبصورت گھاس کا میدان کیسے "تخلیق" کرلیا؟ تو انگریز رکھوالا مسکرایا اور بولا کہ برادر! یہ کوئی مشکل کام نہیں ہے آپ زمین کا کوئی ٹکڑا منتخب کرلیں اسے اچھی طرح ہموار کریں پھر اس پر کوئی عمدہ سی گھاس لگائیں۔ اس کے بعد پانی دیں۔ جب گھاس ذرا بڑی ہو جائے تو اسے کاٹیں پھر پانی دیں پھر گھاس کاٹیں، پھر پانی دیں، پھر گھاس کاٹیں اور یہ کام تین سو سال تک کرتے رہیں تو آپ کے ہاں بھی ایسے ہی گھاس کے خوبصورت میدان نمودار ہو جائیں گے۔ جمہوریت کا عمل بھی وقفے وقفے سے گھاس کی تراش خراش ہی کا عمل ہے مگر ہم میں سے کتنے لوگ ہیں جنہیں اس بات کا احساس ہے؟

علامت کیا ہے؟

(۱۲)

تشبیہ دو چیزوں کی مشابہت کو کھول کر بیان کرتی ہے۔ استعارہ اس مشابہت کو اشارۃً یا کنایۃً پیش کرتا ہے۔ مثلاً اگر محبوب کی بھیگی ہوئی آنکھوں کے بارے میں کہا جائے کہ وہ ایسے لگتی ہیں جیسے کوئی سمندر ہو تو یہ تشبیہ ہے۔ لیکن اگر "آنکھ سمندر" کہہ دیا جائے تو یہ استعارہ ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ جہاں تشبیہ مشابہت کو اتنی تفصیل سے بیان کرتی ہے کہ درمیان کی کوئی کڑی غائب نہیں ہوتی وہاں استعارہ محض اشارے کنائے تک محدود رہتا ہے اور ناظر یا قاری کو تحریک دیتا ہے کہ وہ درمیانی کڑیاں خود مہیا کرے۔ مگر تشبیہ ہو یا استعارہ ان میں مشابہت محض جسمانی سطح تک محدود نہیں ہوتی بلکہ ان داخلی کیفیات کی بھی نشاندہی کرتی ہے جن کی وجہ سے مشابہت کا احساس جاگا تھا۔ اس سب کے باوجود تشبیہ یا استعارہ کا افق محدود ہے۔ دوسری طرف علامت میں تخلیق کار ایک قدم تشبیہ یا استعارے سے باہر رکھنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔

لغوی سطح پر علامت یعنی سمبل (Symbol) سے مراد دو چیزوں کو جوڑنا ہے مگر جب یہ چیزیں آپس میں جڑتی ہیں تو ایک تیسری شے جنم لیتی ہے جو نہ صرف ان دونوں کی حاصل جمع سے "زیادہ" ہوتی ہے بلکہ اس سے مختلف بھی ہوتی ہے۔ مثلاً تشبیہ استعارے کی حد تک آنکھ "سمندر" کا روپ ہے مگر علامت اس مماثلت کو بنیاد بنا کر آگے کو بڑھتی ہے اور اس مماثلت کے حوالے سے نئے نئے منطقے دریافت کرتی ہے۔ اس بات کو بعض اوقات (Extended Metaphor) یا استعارے کی توسیع بھی کہا گیا ہے۔ اس کی صورت یہ ہے کہ آنکھ سمندر' کے استعارے سے سمندر کی گہرائی' وسعت' بے کرانی اور ابدیت کے

تصورات جاگ اٹھتے ہیں جو آنکھ کو بھی ان تصورات کی "نمائندگی" کا جوہر تفویض کر دیتے ہیں تاہم یہ علامتی اظہار کی طرف محض پہلا قدم ہیں کیونکہ علامتی اظہار کہیں رکتا نہیں ہے بلکہ قدم قدم پھیلتا چلا جاتا ہے تا آنکہ ابہام کی دھند میں جذب ہو کر معنی آفرینی کے وصف سے محروم ہو جاتا ہے۔ جب یہ مقام آجائے تو سمجھئے کہ علامت کی کارکردگی اپنے اختتام کو پہنچ گئی۔ دوسری طرف اگر علامت کا مفہوم شے سے چپک جائے۔ یوں کہ جب شے کا ذکر آئے تو فقط یہی مفہوم بیدار ہو تو ایسی صورت میں بھی علامت محض نشان تک محدود ہو جائے گی۔ مثلاً اگر صلیب سے قربانی کا مفہوم منسلک ہے تو جب صلیب کا ذکر آئے گا تو لا محالہ قربانی کا خیال بھی آئے گا۔ سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اگرچہ صلیب بطور علامت استعمال ہوئی ہے مگر اس کا مفہوم کثرتِ استعمال کے باعث "نشان" کی سطح پر رک گیا ہے اور اب اس کی حیثیت کلیشے سے زیادہ نہیں ہے۔

علامت کا معنیاتی نظام کس طرح متحرک ہو کر وسعت آشنا ہوتا ہے اسے سمجھنے کے لئے میں نے کئی موقعوں پر ایک تمثیل سے کام لیا ہے۔ تمثیل یہ ہے کہ اگر رات اندھیری ہے اور میدان میں فقط ایک قمقمہ روشن ہے اور آپ اس قمقمے کی طرف آرہے ہیں تو جسم سے جڑا ہوا آپ کا سایہ آپ کے تعاقب میں آئے گا اور قدم بہ قدم مختصر ہوتا چلا جائے گا حتیٰ کہ جب آپ قمقمے کے نیچے آ کھڑے ہوں گے تو سایہ آپ کے قدموں میں سمٹ کر غائب ہو جائے گا۔ مگر جب آپ قمقمے سے آگے بڑھیں گے تو یہی سایہ آپ کے قدموں سے نکل کر آپ کے آگے آگے چلنے لگے گا اور بتدریج بڑا ہوتا چلا جائے گا تا آنکہ اندھیروں میں جذب ہو کر معدوم ہو جائے گا۔ علامت کی کارکردگی کو سمجھنے کے لئے یہ تمثیل بہت موزوں ہے۔ ہر شے کے ساتھ اس کا معنی منسلک ہوتا ہے اور شے کے عقب میں ایک غلام کی طرح چلتا ہے مگر جب شے مکمل روشنی میں (جو شعور کی روشنی ہے) آجاتی ہے تو سایہ (معنی) شے کے قدموں میں سمٹ جاتا ہے گویا شے اور اس کا معنی ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ "نشان" کی واضح ترین صورت ہے مگر اس کے بعد جب شے آگے کو بڑھتی ہے تو اس کا سایہ (معنی) اب دلیر ہو کر اس کے آگے آگے چلنے لگتا ہے۔ گویا جو پہلے ایک دست بستہ غلام تھا وہ اب میرِ کارواں ہے۔ اب اس کی حیثیت "نشان" کی نہیں بلکہ علامت کی ہے جو متعین معنی کے دائرے سے نکل کر معنیاتی توسیع کی حامل بن گئی ہے۔ مختصر یہ کہ

جب شے صرف ایک معنی کی حامل ہو تو ہم کہیں گے کہ یہ نشان ہے' جب یہ شے ایک اور شے سے مشابہت کی بنا پر رشتہ قائم کرے تو یہ تشبیہ یا استعارہ ہے اور جب یہی شے آگے بڑھ کر معیناتی توسیع کی علمبردار بن جائے تو علامت ہے۔

مگر علامت محض افقی توسیع ہی کی حامل نہیں۔ وہ دیگر ابعاد میں بھی دخیل ہے۔ اس بات کو بھی ایک تمثیل سے واضح کیا جاسکتا ہے۔ فرض کیجئے کہ آپ کسی جگہ ایک قمقمے کے پاس کھڑے ہیں تو آپ کے جسم سے محض ایک سایہ (معنی) برآمد ہوگا لیکن اگر آپ متعدد قمقموں کے قریب کھڑے ہیں تو ان قمقموں کی تعداد کے مطابق ہی آپ کے جسم سے بھی متعدد سائے (معانی) برآمد ہو جائیں گے۔ یہی حال علامت کا ہے کہ زندگی کے مختلف مظاہر کی چھوٹ پڑنے سے علامت کے سائے (معانی) بھی تعداد میں بڑھتے چلے جاتے ہیں۔ جب کوئی تحریر محض مشابہت تک محدود رہے تو اس میں زیادہ سے زیادہ معانی کی دو صورتوں تک توسیع ہوگی مگر جب کوئی تحریر مماثلت کے دائرے کو کشادہ کرنے میں کامیاب ہو تو اس سے ان گنت معانی پھوٹنے لگیں گے۔ جب ایسا ہو جائے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ تحریر علامتی ہے۔

مزاج اور وضع کے اعتبار سے علامتیں کئی طرح کی ہیں مگر زیادہ تر ان کی چار اقسام ہی کا ذکر ہوتا ہے۔ (بحوالہ پرنسٹن انسائیکلو پیڈیا) ان میں سے ایک قسم تو وہ ہے جسے "عام فہم علامت" کہا گیا ہے۔ مثلاً" کسی زینے یا پہاڑ پر چڑھنا جو تزکیہ باطن کے مترادف ہے یا شام موت کی اور صبح ایک نئی زندگی کی علامت ہے۔ دوسری قسم وہ ہے جسے "روایتی علامت" کہا گیا ہے مثلاً" سفید کلی جو کنوار پن کی اور گلاب جو جذباتی تموج کی علامت ہے۔ تیسری قسم "داخلی طور پر مربوط علامت" کی ہے جیسے سمندر کا جرات مندی سے انسلاک ----- چوتھی قسم "پرائیویٹ علامت" کی ہے جیسے مثلاً" ییٹس کے ہاں چاند کے گھٹنے بڑھنے کے مدارج میں تاریخ کے ادوار کا عکس وغیرہ مگر غور کریں تو پہلی تین اقسام کا کلیشے بن جانا ممکنات میں سے ہے کیونکہ وہ مآل کار محض ایک معنی کے ساتھ منسلک ہو کر رہ جاتی ہیں جبکہ چوتھی قسم میں شاعر کے لئے ممکن ہوتا ہے کہ وہ پہلے سے استوار انسلاکات کو پار کرکے معنی آفرینی کی ایک نئی دنیا کو وجود میں لائے۔

اعلیٰ ادب بنیادی طور پر علامتی ہوتا ہے وہ سامنے کے معنی کے علاوہ معانی کے

سلسلوں کو بھی جنبش میں لاتا ہے اگر کسی تخلیق کا صرف ایک معنی ہو یا محض ایک تناظر ہو تو وہ وقت کی دیوار کو پار نہیں کر پاتی اور بہت جلد متحجر بن جاتی ہے۔ اسی لئے علامتی ادب کبھی پرانا نہیں ہوتا۔ وہ ادب جس نے صرف اپنے زمانے کی عکاسی کی اور صرف ایک معنی کو جنم دیا وقت کا ساتھ نہ دے سکا اور اب کرم خوردہ کتابوں میں مقید پڑا ہے مگر علامتی ادب کی خوبی یہ ہے کہ اس کے اندر سے ہمہ وقت نئی سے نئی معنوی تہیں برآمد ہوتی ہیں۔ وہ تخلیق کار جو علامت کی اس کارکردگی کا احترام نہیں کرتے اور علامتی عناصر کو مخصوص معانی میں جکڑ لیتے ہیں وہ اپنی تخلیقات کو جنازوں میں تبدیل کردیتے ہیں۔ روایت ان جنازوں کو کندھا دینے پر مامور ہے۔ لہٰذا یہ کافی دور تک زندہ ادب کے جلو میں دکھائی دیتے ہیں مگر آخرکار خاک میں مل کر خاک ہو جاتے ہیں۔

علامت اور تجرید میں بنیادی فرق ہے۔ تجرید سے مراد بے صورت ہونا یعنی Non-Representational ہونا ہے۔ چونکہ موسیقی کی کوئی صورت نہیں ہوتی' وہ آمیزہ میں پیش نہیں ہوتی' لہٰذا بنیادی طور پر تجریدی ہے۔ شاعری کی حد تک تجریدیت کی آمیزش کی جو کوششیں ہوئی ہیں ان میں شاعری کو موسیقی کی سطح تفویض کرنے کی طلب صاف نظر آتی ہے مگر شاعری صرف ایک حد تک ہی تجریدی ہو سکتی ہے۔ کیونکہ شاعری سے اگر متخیلہ منہا ہو جائے (جس کا کام صورت گری ہے) تو اس کی کارکردگی بری طرح متاثر ہوتی ہے۔ علامت' تجرید کی حدوں کو صرف چھوتی ہے مگر متخیلہ کے ذریعے! بے شک جب وہ صورت کو کسی ایک معنی کے شکنجے سے نکال کر کثیر المعنیاتی فضا کے سپرد کرتی ہے تو تجریدی فضا کو ضرور جنم دیتی ہے۔ مگر یہ تجریدی فضا امیج سے کلیتہً" منقطع نہیں ہوتی۔ اردو افسانے نے اپنے علامتی دور میں افسانے کے اجزائے ترکیبی مثلاً" کردار' پلاٹ اور فضا وغیرہ کو ان کی جسمانیت سے منقطع کر کے تجرید کے حوالے کرنے کی جو کوشش کی تھی وہ صرف ایک حد تک ہی کامیاب ہو سکی۔ یعنی جہاں واقعات اور کردار ایک دھندلی فضا میں ہیولوں کی طرح دکھائی دیے وہاں علامتی کارکردگی واضح ہوئی مگر جہاں تجرید' واقعیت سے یکسر منقطع ہو گئی وہاں گہری دھند پھیل گئی اور علامتی کارکردگی متاثر ہوئی۔ اس سب کے باوجود اردو میں علامتی افسانہ نگاری کے دور نے افسانے کو یک معنی فضا سے نجات دلا کر نئے نئے امکانات پیدا کردیے' ردو افسانے کے جدید دور میں جب کہانی' کردار اور پلاٹ اردو افسانے

میں لوٹ آئے تو اپنے ساتھ علامتی وضع اور مزاج بھی لائے۔ چنانچہ اب جو لوگ افسانے لکھ رہے ہیں ان میں قدیم اور جدید کا امتزاج رونما ہوا ہے یعنی ان میں کردار اور کہانی کی اساس پر علامت کی کارکردگی کے امکانات روشن ہوگئے ہیں۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ زبان' لسانی نشانات یعنی Linguistic Signs پر مشتمل ہوتی ہے اور ہر لسانی نشان کے دو حصے ہوتے ہیں۔ ایک "آواز" کا حصہ جسے وال یا Signifier کہا گیا ہے اور دوسرا خیال یا Concept والا حصہ جسے مدلول یا Signified کا نام ملا ہے اور جو "آواز" والے حصے پر اسی طرح چسپاں ہوتا ہے جیسے کرنسی نوٹ پر اس کی قیمت! مثلاً" لفظ کرنسی کو لیجئے۔ جب ہم لفظ کرنسی بولتے ہیں تو ایک خاص آواز نکالتے ہیں۔ یہی آواز وال یا Signifier ہے مگر اس آواز کے نکالنے سے کرنسی کی جو شبیہ' خیال یا Concept ابھرتا ہے وہ مدلول یا Signified ہے۔ دونوں ایک ہی کاغذ کی دو اطراف ہیں۔ اگر اس کاغذ کی ایک طرف کو پھاڑیں گے تو دوسری طرف از خود پھٹ جائے گی۔ شاعری کا کام یہ ہے کہ وہ زبان کے اس متعین' منضبط اور ٹھہرے ہوئے نظام کو توڑتی ہے۔ اسی لئے تو تودوروف نے کہا تھا کہ شاعری میں زبان خود کشی کرتی ہے۔ شاعری زبان کے متعین روپ کو مختلف طریق سے توڑتی ہے تاکہ اس کا دامن وسیع ہو۔ مثلاً" تشبیہ یا استعارہ کی مدد سے جو زبان کے بیانیہ کو ناکافی پاکر مشابہت کی مدد سے تجربے کے خدوخال کو روشن کرتا ہے۔ دوسرے مجاز مرسل یعنی Metonymy کے ذریعے جو قربت یعنی Contiguity کو بروئے کار لاتا ہے مثلاً" جب کہا جائے کہ اس معاملے میں اسلام آباد کا موقف یہ ہے وغیرہ تو اس کا مطلب ہوتا ہے کہ اس معاملے میں حکومت پاکستان کا موقف یہ ہے۔ یہاں "اسلام آباد" اور "حکومت پاکستان" کا رشتہ قربت یا Contiguity کا ہے۔ تیسرے تجرید کی مدد سے جو تشبیہ سے اوپر اٹھ کر ایک طرح کی ماورائی فضا کو چھونے کی کوشش کرتی ہے۔ علامت' زبان کے متعین نظام کو توڑ کر اسے کشادگی سے ہم کنار کرنے کے ان جملہ وسیلوں سے کام تو لیتی ہے مگر آخر آخر میں انہیں پار کرکے ایک ایسے منطقے کے در کھول دیتی ہے جہاں تہ در تہ معانی کا ایک پورا طلسم آنکھوں کے سامنے پھیل جاتا ہے۔

انسان کی سائیکی میں ایک ایسی بے انت "موجودگی" کے آثار ملتے ہیں جس کا کوئی نام' روپ یا قالب نہیں ہے۔ نفسیات نے اسے اجتماعی لاشعور میں تلاش کرنے کی کوشش کی

ہے اور ساختیات نے "شعریات" کے نظام میں۔ فلسفے نے اسے کبھی "اعیان" کی صورت میں نشان زد کیا ہے، کبھی اسے وجود (Being) اور کبھی جوہر (Essence) کہہ کر پکارا ہے۔ اسی طرح تصوف نے اسے مجسم حسن اور نور میں اور مذاہب نے اسے لفظ، حکم یا لوگوس (Logos) میں پایا ہے اصلاً" یہ ایک ایسا Transcendental Signified ہے جسے دیکھنا تو ممکن ہے دکھانا بہت مشکل ہے۔ فلاسفر، صوفیاء اور نفسیات دان اس کے بارے میں تو بتاتے ہیں مگر اپنے تجربے کو پیش کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ یہ کام تخلیق کاروں کا ہے جو اسے مَس کرنے کے بعد صورت پذیر کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ انسان کے اعماق میں جہاں ایک طرف یہ نورانی موجودگی ہر طرف پھیلی ہوئی ہے وہاں دوسری طرف اسے مَس کرنے کے تجربات بھی بکھرے پڑے ہیں۔ فن جب ان تجربات کو صورت پذیر کرتا ہے تو وہ موجودگی کے پرتو کو بھی اپنے ساتھ لے آتے ہیں۔ فن میں یہ قلب ماہیت امیجز (Images) کی صورت میں ہوتی ہے جن کی تشکیل میں آوازیں، قوسیں، رنگ، بالائی سطحیں (Surfaces)، مکان (Space) اور اس کے زاویے شامل ہوتے ہیں۔ ایک طرح سے یہ بت تراشی کا عمل بھی ہے تاہم اگر یہ عمل محض بت گری کی حد تک رہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس نے امیج کو مقصود بالذات تصور کیا ہے، اسے معنی آفرینی کا ذریعہ نہیں بنایا۔ دوسرے لفظوں میں امیج کو علامت میں ڈھلنے کی اجازت نہیں دی۔ تمثال گری (Imagism) کی تحریک میں یہی نقص تھا کہ اس میں شخصیت کو ادراک کے ایک موہوم نقطے پر مرتکز کردیا گیا تھا۔ گویا "بند گلی" کی صورت پیدا ہوگئی تھی اسی لئے ایذرا پاؤنڈ جلد ہی اس سے منہ موڑ کر کینٹوز کی نسبتاً" زیادہ وسیع دنیا میں چلا گیا۔ یوں علامت کے لئے راستہ ہموار ہوگیا۔ تاہم امیج کی ایک اپنی اہمیت ضرور ہے جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کیونکہ امیج کی یہ خوبی ہے کہ جب یہ شاعری میں نمودار ہوتا ہے تو اس کے ساتھ "بے انت موجودگی" کے روشن اجزاء بھی چھنتے چلے آتے ہیں۔ اس سب کے باوجود امیج ایک ذریعہ ہے منزل نہیں۔ اس کا کام تجریدیت کی حامل نورانی فضا کی ترسیل ہے نہ کہ صرف تمثال کی پیش کش تک محدود رہنا۔ وہ لوگ جو براہ راست اس نورانی موجودگی تک رسائی پاتے ہیں یا تو اس میں جذب ہو جاتے ہیں یا پھر اسے بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن تخلیق کار کو یہ اعزاز حاصل ہے کہ وہ نہ صرف اسے مَس کرنے پر قادر ہوتا ہے بلکہ اسے صورتوں (امیجز)

میں ڈھالنے اور پھر صورتوں کو معنیاتی توسیع کے لئے استعمال کرنے میں بھی کامیاب ہوتا ہے۔

شعر کی تخلیق میں امیج کی کارکردگی کو بعض ناقدین نے بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے۔ مثلاً" آلسٹن (Allston) نے (Objective- Correlative) کے ضمن میں لکھا تھا:

"*the mind __ needs __ as the condition of its mainifestation, its Objective Correlative*"

یہ ۱۸۵۰ء کی بات ہے۔ بعد ازاں ۱۹۱۹ء میں ایلیٹ نے لکھا:

"The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an objective correlative in the words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion, such that when the external facts which must terminate in sensing experience, are given, the emotion is immediately evoked"

ان دونوں اقتباسات سے یہ بات مترشح ہے کہ انسان کے بطون میں جو محسوسات موجود ہیں وہ اپنے اظہار کے لئے اشیاء' واقعات اور مظاہر کو استعمال کرتے ہیں۔ یوں کہ جب انسان ان اشیاء یا مظاہر کو مس کرتا ہے تو محسوسات فی الفور متشکل ہو جاتے ہیں۔ غور کیجئے کہ ان دونوں ناقدین نے جذبے یا احساس کی ترسیل میں شے کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے دراصل امیج کی کارکردگی ہی کو نشان زد کیا ہے جس طرح ذرے کو نیو کلس بنا کر بارش کا قطرہ وجود میں آتا ہے اسی طرح شے کو نیو کلس بنا کر جذبہ یا احساس خود کو صورت پذیر کرتا ہے۔ آلسٹن اور ایلیٹ دونوں نے شے اور احساس کا "ربط باہم" ہی دکھایا ہے تاہم ان دونوں نے اس "ربط باہم" کے اطراف و جوانب میں جھانکنے کی کوشش نہیں کی۔ اصل بات یہ ہے کہ انسان کے اندر تجریدیت کا حامل ایک بے انت نورانی پھیلاؤ موجود ہے۔ تخلیق کار جب اس بے انت پھیلاؤ کو مس کرتا ہے تو اس کے ہاں ایک احساس بحر آسا (Oceanic Feeling) پیدا ہوتا ہے جسے وہ اشیاء اور مظاہر میں متشکل کرتا ہے اس مقام پر امیج کی کارکردگی واضح ہوتی ہے مگر اس کے بعد امیج کے اندر سے کرنیں پھوٹ کر باہر آتی اور معنی آفرینی کی فضا کو جنم دیتی ہیں۔ یہ علامت کی صورت ہے مگر آلسٹن اور ایلیٹ دونوں نے (Objective Correlative) کی توضیح کرتے ہوئے علامت کی اس کارکردگی

کا کوئی ذکر نہیں کیا۔

تنقید کی قلبِ ماہیت

پچھلے چالیس برسوں کے دوران مغرب میں ساختیات اور پس ساختیات کے حوالے سے تنقید میں جو پیش رفت ہوئی ہے' اس کے بارے میں ہمارے ہاں طرح طرح کے مغالطے پھیلے ہوئے ہیں یا پھیلائے جا رہے ہیں۔ مثلاً" ایک یہ مغالطہ بہت عام ہے کہ تنقید کا دائرہ کار اتنا لا محدود ہوگیا ہے کہ اب ادب سے اس کا تعلق سرسری سا رہ گیا ہے اور ادبی تنقید قاری کو ادبی فن پاروں کے قریب لانے کے بجائے ان سے دور کرتی جارہی ہے حالانکہ صورتحال اس سے بالکل مختلف ہے۔

انیسویں صدی کے آخری اور بیسویں صدی کے ابتدائی ایام میں مغربی ممالک کا رجعت پسند جامعاتی ماحول ایسی تنقید کے حق میں تھا جس میں ادبی تاریخ اور سوانحی مواد کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ اس کے تحت تصنیف پر کم اور مصنف کے سوانحی کوائف نیز تاریخی پس منظر پر زیادہ توجہ مبذول ہو رہی تھی۔ اکثر ناقدین اپنے علمی اور ادبی ماخذات کی تشہیر کرنا باعث فخر سمجھتے تھے۔ ایسی صورت حال کے خلاف اول اول "نئی تنقید" نے ردعمل کا مظاہرہ کیا اور مصنف اور اس کے ماحول سے صرف نظر کرکے محض "تصنیف" کو نگاہ کا مرکز بنایا مگر چونکہ یہ بھی ایک انتہا پسندانہ اقدام تھا لہٰذا نارتھ روپ فرائی نے "متھ تنقید" کے ذریعے اور ساختیات نے "شعریات" کی مدد سے اس میں کشادگی پیدا کی۔ ساختیاتی ناقدین کا یہ کہنا تھا کہ تصنیف محض ہوا میں معلق نہیں ہوتی۔ اس کے اندر ایک گہری ساخت بھی ہوتی ہے جو شعریات کے تابع ہے۔ جس طرح زبان کے دو حصے ہیں --- ایک "پیرول" جو اس کی کارکردگی کا پہلو ہے' دوسرا لانگ جو اس کی گرائمر' سسٹم یا اصل الاصول ہے' اسی

طرح تصنیف کے بھی دو چہرے ہیں۔ ایک نظر آنے والا چہرہ جس پر نت نئے رشتے اور تاثرات اپنے نقوش ثبت کرتے یا مٹاتے دکھائی دیتے ہیں' دوسرا داخلی چہرہ جو لانگ سے مشابہ ہے اور شعریات کہلاتا ہے --- شعریات جس کا ایک اپنا اجتماعی ثقافتی تناظر بھی ہے چنانچہ ساختیات نے مصنف اور اس کے سوانحی اور تاریخی کوائف کے بجائے تصنیف کے اندر کے ثقافتی تناظر کی نشان دہی کی اور یوں ادب کے ساتھ اس کا ایک نہایت گہرا رابطہ قائم ہوا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ تنقید کا ادب سے تعلق سرسری سا رہ گیا ہے ایک بہت بڑا مغالطہ ہے۔ میں یہ مانتا ہوں کہ تنقید کی حدود پھیلی ہیں اور اس نے ساخت کے حوالے سے لسانیات' فلسفہ' نفسیات' موجودیت' متھ اور طبیعات وغیرہ کے نظریات کو بھی برتا ہے۔ مگر اس کا تو فائدہ ہی ہوا ہے نہ کہ نقصان! حقیقت یہ ہے کہ اس عمل سے تنقید اپنی تنگنائے سے باہر آکر تصنیف کے جملہ ابعاد کو چھونے لگی ہے۔ جہاں پہلے تنقید ادب کے بجائے ادب کے خالق (مصنف اور اس کے عہد) کو موضوع بنا رہی تھی وہاں پچھلے چالیس برسوں کے دوران فروغ پانے والی تنقید نے تصنیف کو براہ راست موضوع بنایا ہے اس سلسلے میں رولاں بارت' الیس لیون' ایم لوٹ مین' بینٹ' جولیا کریسٹوا' فلپ سولرز' کریماس اور دیگر بہت سے ناقدین نے عملی تنقید کے جو نمونے پیش کئے ہیں وہ ہمارے سامنے ہیں۔ انھیں نظرانداز کرنا کیسے ممکن ہے؟ عملی تنقید کے علاوہ جدید تنقید نے ادب کے تخلیقی عمل پر جو روشنی ڈالی ہے وہ بجائے خود ایک بہت بڑی عطا ہے۔ تخلیقی عمل کے سارے مباحث تنقید ہی کا حصہ ہیں۔ تخلیقی عمل کو جاننے سے تنقید میں گہرائی اور وسعت پیدا ہوتی ہے۔ مغربی ناقدین نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے مختلف علمی شعبوں میں ہونے والی پیش رفت سے بھی خوب فائدہ اٹھایا ہے۔ غالباً ان مباحث کے گہرے اور دقیق مطالب کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعث ہی ہمارے بعض کرم فرما یہ اعلان کرنے لگے ہیں کہ تنقید اور تصنیف میں دوریاں پیدا ہوگئی ہیں۔

جدید تنقید کے ضمن میں ایک عام مغالطہ یہ بھی ہے کہ تنقید کا اصل کام ذوق کی تربیت' زبان کا صحیح استعمال' اچھے بڑے ادب کی پہچان اور مصنفین کے ادبی مرتبہ کا تعین تھا جسے جدید تنقید نے نظر انداز کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تنقید کا یہ منصب دراصل قدیم مقننی تنقید Legislative Criticism کے باقیات میں سے ہے۔ اردو میں اس قسم کی

تنقید کا مظاہرہ زیادہ تر استادی شاگردی کی قدیم روایت کے تابع تھا۔ ہر شاعر کے لئے لازم تھا کہ اس کا کوئی استاد بھی ہو اور استاد کا کام یہ تھا کہ وہ شاگردوں کے کلام کی اصلاح کرکے اسے کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ گویا اصلاح کے عمل میں تنقیدی رویہ مضمر تھا"۔ آج کے زمانے میں یہ کام جامعات کی سطح پر انجام پاتا ہے۔ جہاں اچھے تجربہ کار استاد' طلباء کے ہاں ادب کا ذوق پیدا کرتے' زبان کا استعمال سکھاتے اور انہیں اچھے برے کی پہچان کراتے ہیں۔ جامعات سے باہر یہ کام آج بھی بعض "استادی شاگردی" کے سلسلوں کی تحویل میں ہے۔ جن کے ذریعے بعض لوگوں نے اپنا اپنا دائرہ رسوخ قائم کر رکھا ہے۔ وہ اپنے شاگردوں کو وزن' بحر' ردیف' قافیہ اور ان سے منسلک معلومات مہیا کرتے ہیں اور انہیں صحیح زبان لکھنے کا گر سکھاتے ہیں نیز اپنے اپنے شعری ذوق کے مطابق اچھے اور برے کی پہچان کراتے ہیں۔ اس سلسلہ میں کچھ نے ایک قدم اور بھی اٹھایا ہے۔ وہ بعض ضرورت مند "شعراء" کو اجرت پر غزلیں لکھ دیتے ہیں اور ضرورت مند شعرا ملکی اور غیر ملکی (بالخصوص غیر ملکی) مشاعروں میں انہیں پڑھ کر خوب کمائی کرتے ہیں۔ جدید تنقید اس قسم کی مقنن تنقید اور عادت روائی کے مسلک سے بہت آگے جا چکی ہے۔ اب جدید تنقید ذوق نظر کو a priori تسلیم کرکے خود کو اس سے آگے تصنیف کی تخلیق نو کے مدار میں لے آئی ہے۔ اب اس کا کام تصنیف کو "کھولنا" ہے۔ پہلے تنقید کا مقصد تصنیف میں مضمر مصنف کے مافی الضمیر تک رسائی پانا تھا (اسی لئے وہ ادب پارے میں ابہام کے عنصر کو ناپسند کرتی تھی) اب تنقید کا یہ موقف ہے کہ تصنیف میں کوئی متعین معنی نہیں ہوتا جسے دریافت یا تلاش کرنا قاری کا فرض قرار پائے۔ اب تو وہ تصنیف کو ایک ساز کی طرح بجاتی ہے جس میں سے نئے نئے سُر پھوٹ نکلتے ہیں۔

جدید تنقید کے سلسلہ میں ایک یہ مغالطہ بھی عام ہے کہ اس نے مصنف کو مسترد کرکے محض قاری پر اپنی توجہ مرکوز کردی ہے۔ بے شک جدید تنقید کے بعض مکاتب نے مصنف کو منہا کیا ہے مگر بعض نے اس کی اہمیت کا اقرار بھی کیا ہے اور اب تو ساختیات اور پس ساختیات کے جملہ مباحث ایک ایسے "امتزاج" پر منتج ہو رہے ہیں جہاں مصنف' تصنیف اور قاری تینوں ہم پلہ ہوں گے اور معنی آفرینی کو بھی اہمیت حاصل ہوگی۔ بالخصوص وولف گینگ آئسر نے اس سلسلہ میں مصنف کی اہمیت کا بھرپور احساس دلایا ہے۔ دراصل اب تنقید مصنف کی شخصی حیثیت کے بجائے اس کی تخلیقی حیثیت کو اجاگر کر رہی ہے جو

تصنیف کے تارو پود میں رچی بسی ہوتی ہے۔ اب جو منظر نامہ ابھر رہا ہے اس میں قاری جب تصنیف کو "پڑھتا" ہے تو تصنیف کے حوالے سے "مصنف" کو بھی پڑھ رہا ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اب مصنف کے سوانحی وجود کے بجائے اس کے تخلیقی وجود کو دریافت کرنے کی سعی ہو رہی ہے جو ایک اہم پیش رفت ہے۔ آج سے کم و بیش تیس برس پہلے راقم الحروف نے "نظم جدید کی کروٹیں" کے مضامین لکھتے ہوئے مصنف کی معلوم شخصیت کو مسترد کرکے اس کی نظموں سے اس کی شعری اور تخلیقی شخصیت کو ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن چونکہ اردو زبان اور اس کی تنقید عالمی ادبی تحریک سے کٹی ہوئی ہے لہٰذا بات اردو ادب کے حلقوں تک ہی محدود رہی۔ اب جدید تنقید تصنیف کے باطن میں موجود شعریات (Poetics) کا جو مطالعہ کر رہی ہے' اس سے مصنف کا استرداد لازم نہیں آیا۔ بلکہ ایک گہری سطح (Deep Structure) پر مصنف سے ایک نیا رابطہ استوار ہوا ہے لہٰذا سارا منظر نامہ ہی تبدیل ہوگیا ہے۔

جدید تنقید کے بارے میں ایک یہ مغالطہ بھی عام ہے کہ یہ نظری مباحث میں کھو کر "عملی تنقید" سے روگردانی کی مرتکب ہوئی ہے۔ بے شک جدید تنقید نے روسی فارمل ازم' نئی تنقید' متھ تنقید' ساختیات اور پس ساختیات' تاریخیت کی حامل تنقید اور نسوانی تنقید کے مباحث کو چھیڑا ہے اور ان کے پس منظر میں لسانیات' دیو مالا' نفسیات' فلسفہ' مارکس ازم' تبعیات' حیاتیات اور انفرمیشن تھیوری کے کینوس کا بھی ادراک کیا ہے مگر ساتھ ہی اس نے عملی تنقید کے نمونے بھی پیش کئے۔ دراصل پہلے جب کوئی تنقیدی نظریہ مقبول ہوتا تھا جیسے فرائڈ ازم یا مارکس ازم وغیرہ تو اردو تنقید اس نظریے کے تحت ہی تخلیقات کا جائزہ لیتی تھی اور اس لئے نفسیاتی یا مارکسی تنقید کہلاتی تھی۔ اسی طلب کو سامنے رکھ کر بعض لوگوں نے ناقدین سے یہ مطالبہ کیا کہ وہ ساختیاتی یا پس ساختیاتی نظریات کو عملی تنقید میں برت کر دکھائیں بالکل جس طرح سٹیج کے پروفیسر سے یہ مطالبہ ہوتا ہے کہ وہ ہیٹ میں سے خرگوش برآمد کرکے دکھائے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے بعض ناقدین نے اس مطالبے کو بھی پورا کیا اور ساختیاتی یا ساخت شکنی تنقید کے نمونے بھی پیش کئے۔ لیکن اصل بات یہ ہے کہ اردو کی عملی تنقید میں کسی ایک ڈسپلن کے تابع ہونے کے بجائے اب امتزاجی تنقید کی ایک ایسی صورت سامنے آرہی ہے جس میں مغرب میں مقبول ہونے والی تھیوری کے

اثرات باآسانی پڑھے جاسکتے ہیں تھیوری نے دراصل اردو ناقدین کے اذہان کو منور اور ان کے تنقیدی فرقہ پرستی (مثلاً مارکسی تنقید وغیرہ) کے رجحان کو کم کرکے انہیں اس بات پر مائل کیا ہے کہ وہ تصنیف کو محض ایک زاویے سے دیکھنے کے بجائے متعدد زاویوں سے دیکھیں نیز تصنیف کو ایک نامیاتی کل جان کر اس کی طرف پیش قدمی کریں اسے ٹکڑوں اور قاشوں میں بانٹ کر بے جان نہ کردیں۔ یہ ایک اہم پیش رفت ہے جو ابھی پوری طرح نظر نہیں آرہی بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ تقریباتی اور فرقہ پرست تنقید کے شور میں ابھی اس کی آواز پوری طرح سنائی نہیں دے رہی مگر وہ وجود میں یقیناً آچکی ہے۔

آج اردو میں تنقید کی کئی صورتیں موجود ہیں۔ ایک تو درسی وضع کی تنقید ہے جو شعر میں بحر، ردیف، قافیہ اور وزن کی بحثیں چھیڑتی ہے۔ ہر بات میں سند مانگتی ہے۔ نامانوس الفاظ سے چڑتی اور "غرابت، غرابت" کی دہائی دیتی ہے نیز شعر کی اصلاح کو اپنا وظیفہ حیات تصور کرتی ہے۔ علاوہ ازیں اچھی اور بُری تصنیف کے بارے میں فیصلے سناتی اور ادب میں اسی طرح مناصب تقسیم کرتی ہے۔ جس طرح درباروں میں "پنج ہزاری" اور "دہ ہزاری" کے خطابات مع خلعت اور زرکثیر بانٹے جایا کرتے تھے۔ یہ تنقید کسی ادیب کو عظیم کسی کو دوسرے درجے کا جب کہ مخالفین کو تیسرے درجے کا مصنف گردانتی ہے۔ ادب کو اس قسم کی تنقید سے بہت نقصان پہنچ چکا ہے تنقید کی دوسری صورت ادبی تقریبات کے دوران پرزے نکالتی ہے اور مصنف پر تعریف و توصیف کے ڈونگرے برسا کر سرخرو ہو جاتی ہے۔ یہ بھی درباری روایت ہی کا اثر ہے کیونکہ دربار میں "مدح" کو ایک خاص مقام حاصل تھا۔ دربار ہی میں ہجو کو بھی بہت پسند کیا جاتا تھا اور یہ رویہ بھی ہماری تنقید میں بدستور موجود ہے اس کام کو ان ادبی انجمنوں نے سنبھال رکھا ہے جو "تصنیف" پر آلات حرب سے لیس ہو کر حملہ آور ہوتی اور اس کا تیاپانچہ کردیتی ہیں۔ جدید تنقید ان سارے رویوں کو مسترد کرتی ہے۔ وہ تصنیف کی طرف ایک سیاح کی طرح پیش قدمی کرتی اور تصنیف کے ان چھوئے براعظم کو اپنے قدموں کے لمس سے زندہ کردیتی ہے۔ خوشی کی بات یہ ہے کہ اردو تنقید نے بھی عالمی تنقید کی نبض کو پہچان لیا ہے اور وہ بھی اب درسی تنقید کی تنگنائے کو خیرباد کہہ کر کھلی فضا میں آرہی ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ اس کی آزادہ روی ہمارے بعض بزرگوں کو ناپسند ہے۔ لہٰذا انہوں نے شور مچا دیا ہے۔

اجتماعی شعور کی ساخت

اجتماعی شعور یا Collective Consciousness کیا ہے؟ ------- اصلاً یہ ایک تہ در تہ نظام ہے جس کا دائرہ مسلسل کشادہ ہو رہا ہے۔ اس کی قدیم ترین سطح کو آگاہی (Awareness) کہنا مناسب ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو انسان کو حسیات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ ان حسیات میں سے بنیادی حس لامسہ ہے جو ارد گرد کی اشیاء کو چھو کر ان کی موجودگی سے آشنا ہوتی ہے مگر اس کی زد محدود ہے۔ چنانچہ انسانی جسم نے لامسہ کو ثانوی حسیات سے لیس کیا ہے تاکہ لمس کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ نتیجہ یہ ہے کہ انسانی جسم سامعہ کی مدد سے دور کی اشیاء کو سنتا ہے اور شامہ کی مدد سے انہیں سونگھتا ہے مگر اس سلسلے میں جس ایک حس کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے وہ باصرہ ہے ویسے بھی انسانی دماغ Eye-Brain ہے جو باہر کی "موجودگی" کا ادراک باصرہ کے ذریعے کرتا ہے (اصلاً یہ بھی لامسہ ہی کی توسیع ہے کیونکہ باصرہ کی مدد سے انسانی جسم "باہر کی دنیا" کو محسوس کر رہا ہوتا ہے) مگر محض دیکھنے یعنی فاصلے سے محسوس کرنے سے کچھ نہیں ہوتا جب تک کہ شعور شے کو دوسری اشیاء سے الگ کرکے اس کا ادراک کرنے پر قادر نہ ہو۔ لہٰذا جڑی ہوئی "موجودگی" کے اجزا کو فرق کی بنا پر الگ الگ کرنا انسانی شعور کا دوسرا وظیفہ ہے مگر وہ محض الگ الگ نہیں کرتا بلکہ ہر شے کو ایک منفرد پہچان یا Identity بھی عطا کرتا ہے یہ عمل انسانی شعور کا تیسرا وظیفہ ہے۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو انسانی دماغ جدلیاتی عمل کا گرویدہ ہے وہ پہلے باہر کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے پھر اسے جاننے کے لئے جڑواں متخالف یعنی

Binary opposites کو وجود میں لاتا ہے پھر اس دوئی یا عدم تسلسل کے باعث جو خلا پیدا ہوتا ہے اسے بھر کر "موجودگی" کو بحال کرویتا ہے مگر اس عمل سے موجودگی کا ادراک محسوساتی سطح سے اوپر اٹھ کر ذہنی سطح پر ہونے لگتا ہے یوں دماغ کی مخصوص کارکردگی کے باعث حسی شعور ذہنی شعور میں منتقل ہو جاتا ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ انسانی دماغ جس کی مدد سے انسان اپنے شعور کے دائرے کو وسیع کرتا ہے بجائے خود کیا شے ہے نیز اس کے تفاعل کی نوعیت کیا ہے؟

حیاتیاتی سطح پر دماغ کی ساخت کے بارے میں خاصی جانکاری مہیا کی جاچکی ہے مگر اس کی اس مخصوص کارکردگی کے بارے میں ابھی حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکا جو ذہن Mind کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے بس یوں سمجھ لیجئے کہ ذہن یعنی Mind ایک طرح کا نورانی ہالہ ہے جو دماغ کے اندر موجود نیورانز (Neurons) کے گرد نمودار ہوتا ہے بعینہٖ جیسے مقدس ہستیوں کی تصاویر میں سر کے گرد ایک نورانی ہالہ نظر آتا ہے۔

انسانی دماغ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کا ارتقائی سفر نپے تلے قدموں کا سفر نہیں ہے بلکہ ایسی جستوں کا سفر ہے جن کی کارکردگی کے بارے میں پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ تاہم اب تک انسانی دماغ تین واضح جستیں بھر چکا ہے۔ پہلی جست وہ تھی جب وہ Reptilian دماغ میں ڈھل کر سامنے آیا۔ دوسری وہ جب اس نے Mammalian دماغ کا روپ دھارا۔ آخری وہ جب وہ منطقی (Rational) دماغ کی صورت میں نمودار ہوا۔

ریپٹیلین دماغ آگاہی یعنی Awareness کے تنے سے پھوٹنے والی پہلی شاخ تھی۔ اس میں رینگنے والا Reptile جبلت کی ننگی صورت میں کارفرما تھا۔ اس کا کام خواہش کی فوری تکمیل تھا۔ بعد ازاں اس شاخ سے ایک اور شاخ پھوٹی جسے Mammlian دماغ کا نام دیا گیا۔ اس دماغ کی زبان متخیلہ تھی۔ ہر چند کہ یہ دماغ جبلت سے منقطع نہیں تھا کیونکہ اسے ساری غذا جبلت ہی سے ملتی تھی۔ تاہم اس نے خالص جبلتوں کی دنیا کے علی الرغم متخیلہ کا ایک جہاں بھی تخلیق کیا۔ یہ دماغ اصلاً" ایک خواب کار کا دماغ تھا جو فوری تسکین کو ملتوی کرنے پر مائل تھا خواہش کی فوری تسکین جبلت کا تقاضا ہے مگر خواہش کو خواب میں تبدیل کرنا فوری تسکین کے عمل کو ملتوی کرنے کے مترادف ہے۔ یہ جبھی ممکن ہے کہ

بنیادی جبلتوں کے مقابلے میں ثانوی جبلتیں وجود میں آجائیں مثلاً" جنسی تسکین کے مقابلے میں محبت یا عشق کے ذریعے تسکین کا حصول اور آواز کے بھاری متشدد روپ کے مقابلے میں لطیف غنائی روپ یعنی موسیقی کی نمود وغیرہ۔ اس دماغ کی خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں ذہن (Mind) کو جنم ملتا ہے مگر یہ ذہن (Mind) ابھی متخیلہ کی دھند سے الگ نہیں ہے لٰہذا اس میں رشتہ' "میں اور تو" (I And Thou) کا ابھرتا ہے اور یہ وہی رشتہ ہے جو بچے اور اس کی ماں میں قائم ہوتا ہے بچے کے لئے اس کی ماں الگ بھی ہے اور اس سے جڑی ہوئی بھی! محبت کا رشتہ اور کل میں جذب ہونے کا میلان' یہی دائیں دماغ کا امتیازی وصف ہے تاہم اس دماغ کے پاس "زبان" موجود نہیں ہے یوں سمجھئے کہ جبلت کے بھاری وجود پر ایک مہین سی چادر ڈال دی گئی ہے۔ جبلت نے ماحول کو موافق اور ناموافق میں تقسیم کیا تھا۔ متخیلہ نے اسے روشنی اور سائے میں' کل اور جزو میں' حقیقت اور خواب میں تقسیم کیا مگر اس طور کہ سایہ' روشنی کے ساتھ' جزو' کل کے ساتھ اور خواب' حقیقت کے ساتھ جڑا ہوا نظر آیا۔

انسانی دماغ کے حیاتیاتی ارتقا میں اگلا مرحلہ وہ تھا جب دائیں دماغ کی شاخ سے ایک اور شاخ اچانک پھوٹی جسے منطقی دماغ (Rational Brain) کہا گیا ہے یہ دماغ ایک طرح کا کمپیوٹر تھا جسے انسان آہستہ آہستہ بروئے کار لایا۔ اس بائیں دماغ کی تحویل میں "زبان" بھی تھی یعنی وہ دائیں دماغ کا نطق تھا تاہم اس کی اپنی منفرد حیثیت بھی تھی وہ منطق کے آلات سے لیس تھا اور حقیقت کو "میں اور تو" (I And Thou) کے بجائے میں اور شے (I And It) میں تقسیم کرنے پر قادر بھی! آخر آخر میں اس نے شے یا It کو اس طور دیکھا کہ IT کی I وجود میں آگئی۔

بائیں دماغ میں نمودار ہونے والی "میں اور شے" کی تقسیم دائیں دماغ کی "میں اور تو" کی تقسیم سے یوں مختلف تھی کہ موخر الذکر میں رشتہ کُل اور جزو کا تھا (وہی قطرہ اور دجلہ کا رشتہ) جب کہ مقدم الذکر میں "میں" اور "شے" جڑواں متخالف Opposites کی صورت میں واضح ہو کر ایک دوسرے کے روبرو آگئے۔ پہلی بار انسان کے Binary منطقی دماغ نے جدلیت کا بھرپور مظاہرہ کیا یعنی "حقیقت" کو پہلے دو میں تقسیم کیا پھر اس تقسیم سے جو درمیانی خلا یا Gap نمودار ہوا اسے بھر کر ہموار سطح بحال کردی جو دوبارہ تقسیم

ہوگئی اور جدلیاتی عمل ایک بار پھر شروع ہوگیا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے ٹریفک کی روشنی سرخ اور سبز میں تقسیم ہوتی ہے مگر پھر درمیانی خلا کو زرد رنگ سے بھر دیا جاتا ہے اور روشنی بحال ہو جاتی ہے مگر ٹریفک تو جاری ہے لہٰذا روشنی سرخ اور سبز میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ بائیں دماغ نے حقیقت کو جاننے کے لئے یہی جدلیاتی طریق دیگر شعبوں میں بھی آزمایا۔ چنانچہ جڑواں متخالف کا سلسلہ اس کی فکری ساخت کا اہم ترین تفاعل بن گیا۔ "حقیقت" کو وجود؍موجود؍یانگ؍ین۔ لانگ؍پارول۔ متکلم لفظ؍لکھت۔ مرد؍عورت؍پرش؍پرکرتی اور اسی طرح Subject؍Object ۔Sacred؍Profane ؍Presence؍Absence وغیرہ میں تقسیم کرنا منطقی دماغ ہی کا وظیفہ تھا مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس تقسیم میں اس نے ڈنڈی یوں مار دی کہ پہلی Term مثلاً" وجود' یانگ' پرش' متکلم لفظ' مرد وغیرہ کو افضل اور دوسری ٹرم Term یعنی وجود' پارول' پرکرتی' لکھت اور عورت وغیرہ کو کم تر قرار دے ڈالا۔

"حقیقت" کے ادراک میں "من و تُو" اور "من و شے" کے رشتوں میں ایک بنیادی فرق تھا "من و تُو" میں جزو اور کل کا ربط باہم ابھرا تھا مگر "من و شے" میں IT اپنے ٹھوس وجود کے ساتھ I سے منقطع ہو کر کھڑا تھا۔ کارٹیزین فلسفے میں "میں سوچتا ہوں اس لئے میں ہوں" کے الفاظ اس رشتے ہی کی تفسیر تھے جس میں I نے اپنے مقابل IT کو پایا تھا تاہم اس نے بنیادی اہمیت I کو تفویض کردی۔ قبل ازیں تصوف نے IT کو مایا یا سراب قرار دے ڈالا تھا مگر کارٹیزین فلسفے نے IT کو I کا مدمقابل قرار دیا اس جنگ میں I کا اندازِ تکلم رجز کی صورت اختیار کرگیا۔

بیسویں صدی میں Subject کی I کو بتدریج پیچھے دھکیل دیا گیا۔ چنانچہ نطشے کے اعلان کہ "خدا مر چکا ہے" سے لے کر Logo۔Centrism کو مسترد کرنے اور اسی حوالے سے cigito۔Presence' مرکز اور مصنف کی نفی کرنے کا سلسلہ I کو اس کی مرکزی حیثیت سے ہٹانے ہی کا مظہر تھا۔ اب IT کو ایک ایسا دیار متصور کیا گیا جس کے اندر ہمہ وقت Interactions ہو رہی تھیں یعنی Becoming کا عمل جاری تھا مگر جس کی ساخت یا سسٹم قائم و دائم تھا۔ کچھ یہی صورت انسانی دماغ کے اندر بھی نظر آتی ہے جہاں نیورانز کے ازدحام اور مسلسل تبدیلی کے عمل کے گرد ذہن (Mind) ایک نورانی ساخت کی

صورت میں موجود ہوتا ہے کائنات پر اس کا اطلاق کریں تو محسوس ہوگا کہ کائنات میں ایک زبردست تغیر کے باوجود ایک اجتماعی ساخت موجود رہتی ہے۔ اس اجتماعی ساخت کی ایک I بھی ہے یعنی اسے اپنی موجودگی کا شعور بھی ہے مگر یہ شعور جزو یا Individual کا شعور ذات نہیں بلکہ کُل یا Totality کا شعور ذات ہے۔ گویا اب اجتماعی ساخت کی I فعال ہوگئی ہے سوال یہ ہے کہ جزو کی Mind اور اس اجتماعی Mind میں کیا رشتہ ہے؟ دوسرے لفظوں میں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور کا آپس میں کیا تعلق ہے؟

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انسان کے حوالے سے اجتماعی شعور یعنی Collective Consciousness بجائے خود دو حصوں میں بٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور میں! لیکن وہ مقام جہاں یہ دونوں ملتے ہیں' انفرادی شعور کی نمو کا مقام ہے۔ فرائڈ نے انسانی سائیکی کو تین حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ اِڈ' سپرا یغو اور ایغو میں! ان میں سے اِڈ جبلی قوتوں کا دیار تھا۔ سپر ایغو سوسائٹی کے احکامات اور امتناعات پر مشتمل تھا۔ اس کا کام اِڈ کی یلغار کے راستے میں بند باندھنا تھا جب کہ ایغو ان دونوں قوتوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اڈ اس سے خواہش کی فوری تسکین کا مطالبہ کرتا تھا اور سپر ایغو اس پر زور دے رہا تھا کہ اڈ کی خواہش کو دبا دے۔

اس صورت حال کو ایک اور زاویے سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ گونڈوانہ نام کی Tectonic Plate اور ایشائی Tectonic Plate ازمنہ قدیم سے ایک دوسری کو مخالف سمتوں میں دھکیل رہی ہیں۔ نتیجہ یہ کہ وہ مقام جہاں یہ دنگل ہو رہا ہے آہستہ آہستہ ایک ابھار یا Bulge کی صورت میں نمودار ہوگیا ہے ہم اس Bulge کو کوہ ہمالیہ کا نام دیتے ہیں۔ یہ مقام دونوں Plates کے درمیان سد سکندری بھی ہے اور اپنے درّوں کی مدد سے دونوں میں آمدو رفت کا ذریعہ بھی۔ اب اس تمثیل کا اطلاق اگر اجتماعی شعور کی کارکردگی پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ گونڈوانہ پلیٹ جبلی لاشعور کی حیثیت رکھتی ہے اور آگے بڑھنا چاہتی ہے جب کہ ایشین پلیٹ جو سماجی لاشعور کے مماثل ہے اسے ایسا کرنے سے روک رہی ہے۔ دونوں طرف سے دباؤ پڑنے کے باعث ان کے عین درمیان انفرادی شعور (یا EGO) بطور ایک ابھار یا BULGE پیدا ہوا ہے۔ انفرادی شعور یا ایغو کا کام جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور کے درمیان راستے بنانا ہے تاکہ دونوں کی قوت یا

Energy ضائع نہ ہو بلکہ صرف ہوسکے۔ انفرادی شعور نے اس کام کی تکمیل کے لئے ثقافت آفریں کردار (Culture Producing Agent) کا فرض ادا کیا ہے۔ کلچر ایک وسیع انسانی عمل ہے جس میں عبادت' اسطور سازی' فنونِ لطیفہ یہ سب کچھ شامل ہوتا ہے انفرادی شعور کا کام یہ ہے کہ وہ جبلی لاشعور کی قوت کو سماجی لاشعور کے لئے قابلِ قبول بنائے تاکہ جڑواں متخالف کے درمیان جو Rupture' Gap یا شگاف در آیا ہے' پوری طرح بھر سکے۔ گویا ایسی گزرگاہیں وجود میں آجائیں جو دونوں اطراف کی انرجی کو آپس میں ٹکرانے کے بجائے آپس میں مدغم ہونے پر مائل کریں۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں Blockade پیدا ہو جاتا ہے جو ملکی سطح پر آمریت کو جنم دیتا ہے اور شخصی سطح پر انفرادی شعور یا ایغو کو نیوراسس میں تبدیل کردیتا ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے جبلی لاشعور' مرکز گریز قوت Centrifugal Force سے لیس ہے اور باہر کی طرف بے محابا پھیلنا چاہتا ہے یہ وہ دال یا Signifier ہے جو کسی ایک مدلول یا Signified میں قید ہونے سے گریزاں ہے۔ وہ کسی ایک معنی کو بطور پیغام لے جانے کے بجائے دریدا کے الفاظ میں Dissemination of meaning کا کام کرتا ہے دوسری طرف سماجی لاشعور مائل بہ مرکز قوت Centripetal Force سے لیس ہے اور مدلول Signifieds کی مرتب اور متعین معنوں کی حامل دنیا میں قیام کرنا چاہتا ہے۔ انفرادی شعور کی کارکردگی اس بات میں ہے کہ جبلی لاشعور کے "دال" ثقافتی مظاہر کے پیش کردہ "مدلول" کو مس تو کریں مگر سماجی لاشعور کے متعین اور بند مدلول کی کڑی گرفت میں نہ آئیں گویا وہ شہد کی مکھی کی طرح ایک پھول سے دوسرے اور پھر ان گنت دیگر پھولوں کی طرف راغب ہوتے رہیں مگر کبھی مستقل قیام نہ کریں۔ گویا معنی کا التوا جاری رہے۔ دوسرے لفظوں میں استعارہ اور تشبیہ کی بند فضا سے نکل کر علامت کے پھیلتے ہوئے منطقوں میں بکھرنے کی کوئی صورت نکل سکے۔

بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ "اجتماعی شعور" ایک ایسی ساخت کا حامل ہے جو دو واضح حصوں میں بٹی ہوئی ہے یعنی جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور میں! غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انسانی دماغ بھی دو واضح منطقوں پر مشتمل ہے یعنی دائیں دماغ اور بائیں دماغ کے منطقوں پر۔ ان دونوں منطقوں کا تفاعل بھی مختلف ہے اور مزاج بھی! اسی طرح "اجتماعی

شعور" کے اندر جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور کے دو منطقے ہیں جو مزاجاً" ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان میں سے جبلی لاشعور، خواب کار، آوارہ خرام، اخلاقیات سے بے نیاز (Amoral) اور ایک کبھی نہ سیراب ہونے والی خواہش کا اعلامیہ ہے۔ اس میں تخلیقی جرثومے کی سی بے قراری ہے۔ وہ ہمہ وقت بیضہ یا Signified کی تلاش میں ہے مگر کسی ایک سگنی فائڈ میں مقید ہو جانے سے گریزاں بھی ہے ------- دوسری طرف سماجی لاشعور بیضہ کے مماثل ہے وہ ایک مبلغ اخلاق Moralist ہے۔ جبلی لاشعور کی آوارہ خرامی کو پا بہ زنجیر کرنے کا خواہاں ہے۔ اس پر "حدود" کا اطلاق کرنا چاہتا ہے۔ اسے بھونرے کی خصلت ترک کردینے کی تلقین کرتا ہے۔ جدلیاتی عمل کے یہ دو بنیادی حصے ہیں جو Tectonic Plates کی طرح ایک دوسرے کو مخالف سمت میں دھکیلتے ہیں جس کے نتیجہ میں دونوں کے درمیان "انفرادی شعور" بطور ایک ابھار یا Bulge نمودار ہوتا ہے اس انفرادی شعور نے "اجتماعی شعور" کے متذکرہ بالا دونوں حصوں کی قوتوں (یعنی Centrifugal اور Centripetal) کی اس طور قلب ماہیت کی ہے کہ آویزش کی جگہ مفاہمت نے لے لی ہے۔ یہ قلب ماہیت کلچر کے مظاہر کی صورت میں ہوئی ہے اور ایک اسطوری، مذہبی اور فنون لطیفہ کا حامل منطقہ وجود میں آگیا ہے جس نے محض Synthesis کا کام نہیں کیا بلکہ جو تخلیق کاری کا نقطۂ موہوم بھی ثابت ہوا ہے۔

اس ساری صورتِ حال پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ "اجتماعی شعور" کا تفاعل جدلیاتی عمل سے مشابہ ہے۔ ایک ایسا جدلیاتی عمل جو خود کار اور خود کفیل ہے اسے ایک طرح کی دھڑکن یا Pulsation کا نام بھی دیا جاسکتا ہے (واضح رہے کہ ہر دھڑکن میں جدلیاتی عمل موجود ہوتا ہے) یوں دیکھئے تو پوری کائنات ایک ازلی و ابدی دھڑکن کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے جس میں زمان و مکاں (سگنی فائر اور سگنی فائیڈ) سدا ایک دوسرے سے ٹکرا کر ایک ایسی سلوٹ پر منتج ہوتے ہیں جو تخلیق کاری کا پُراسرار نقطہ ہے۔ کائناتی سطح پر اس تخلیق کاری کا نتیجہ کائنات کی تغیر آشنا موجودگی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے جب کہ انسانی سطح پر انفرادی شعور کی اس صورت میں جو تخلیق کاری کا ایک ایسا نقطہ ہے جس کی اطراف کھلی ہیں یعنی جو کسی ایک مقام یا Signified میں بند نہیں ہے۔

حقیقت اور فکشن

حقیقت کیا ہے؟ اور فکشن کیا ہے؟ ان سوالات پر انسان ہمیشہ سے غور کرتا آیا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ "حقیقت" وہ ہے جس کا حواسِ خمسہ کے ذریعے ادراک ہوتا ہے، بعض دوسروں کا خیال ہے کہ ہمارے حواس خمسہ حقیقت کی جو تصویر پیش کرتے ہیں وہ بالعموم غلط یا ناقص ہوتی ہے نیز یہ کہ "اصل حقیقت" سامنے کی حقیقت سے ماورا ہے۔ "سامنے کی حقیقت" کے ناقص ادراک کے حوالے سے فرانسس کرک نے اپنی تازہ ترین کتاب "The Astonishing Hypothesis"" میں ایک مزے دار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں ایک "نظر نہ آنے والی جگہ" بھی ہوتی ہے جسے اس نے "Blind Spot" کہا ہے۔ انسانی دماغ کا یہ وطیرہ ہے کہ وہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اس "نظر نہ آنے والی جگہ" کے اندھے سوراخ کو بھر دیتا ہے۔ لہذا بصارت کے عمل میں کوئی ناہمواری یا عدم تسلسل نمودار نہیں ہوتا۔ تاہم اس "Blind Spot" کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ثبوت اس بات کا یہ ہے کہ اگر آپ اپنی ایک آنکھ بند کرکے اور اپنی انگشت شہادت کو ناک سے ایک فٹ کی دوری پر عموداً کھڑا کرکے انگلی کے ناخن پر اپنی نظر مرکوز کردیں اور پھر نظر کو اس مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے انگلی کو ایک جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک ایسی جگہ آجائے گی جہاں آپ کی انگلی کا ناخن غائب ہو جائے گا۔ مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ نظر آنے لگے گا۔ ناخن کے غائب ہونے والی اس "جگہ" کو اس نے "Blind Spot" کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ یہی وہ "جگہ" ہے جسے انسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں اس کا بیشتر حصہ انسانی

دماغ کا اپنا تخلیق کردہ ہے۔ انسانی دماغ کا یہ وصف ہے کہ وہ اجزاء کو جوڑ کر کُل یعنی Whole بناتا ہے' دوسرے لفظوں میں بصارت کے راستے میں آنے والے شگافوں کو پُر کرکے ایک جڑی ہوئی صورت یا Appearance کو وجود میں لاتا ہے۔ اگر اس بات کو تسلیم کرلیا جائے تو پھر Appearance بجائے خود ایک فکشن ہے ---- ایک اندھا سوراخ جو حقیقت کے اندر نمودار ہوتا ہے۔

بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی لگتی ہے لیکن قدیم زمانے سے انسانی فکر یہی بات کہتی آئی ہے۔ ویدانت نے "نظر آنے والی حقیقت" کو مایا کہا تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ Illusion یا فکشن ہے۔ "اصل حقیقت" برہم تھی اور اسی حوالے سے لامحدود اور لازوال بھی تھی۔ تصوف نے "نظر آنے والی حقیقت" کو سراب کہا اور "اصل حقیقت" کو ایک ایسی ازلی و ابدی روشنی کا نام دیا جو بجائے خود بصارت بھی تھی اور بصیرت بھی! یونانی فلسفے نے "نظر آنے والی حقیقت" کو "اصل حقیقت" کا ظل یا سایہ قرار دیا گویا اس کی اصلیت کو شبہ کی نظروں سے دیکھا۔ البتہ کانٹ نے دوئی کا تصور پیش کیا۔ اس کا یہ موقف تھا کہ "نظر آنے والی حقیقت" اور اس کے عقب میں "Thing-in-itself" دونوں حقیقی ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ سامنے کی حقیقت کو تو جانا جاسکتا ہے مگر "Thing-in-itself" انسانی ادراک سے ماورا ہے۔ اسے اس نے "Noumenon" کہا ہے یعنی وہ "جسے جانا نہیں جاسکتا"۔ تاہم اس نے Appearance کو مایا' سراب یا ظِل نہیں کہا۔

سارترے نے کانٹ کی "Thing-in-itself" سے انکار کیا اور اسی حوالے سے موجود کے عقب میں کسی جوہر یا (Essence) کی موجودگی سے بھی انکار کیا۔ سارترے کا موقف یہ تھا کہ موجود یا (Existence) ہی جوہر ہے۔ مگر اس موجود کا ادراک کرنے کے راستے میں رکاوٹیں ہیں۔ دراصل سارترے نے "غیر انسانی موجودگی" اور "انسانی موجودگی" میں فرق قائم کیا۔ اس نے غیر انسانی موجودگی کو in-itself کہا اور "انسانی موجودگی" کو "for-itself" کا نام دیا۔ نیز کہا کہ "موخر الذکر موجودگی" نے "مقدم الذکر موجودگی" کے اندر سے جنم لیا ہے جس کا مطلب یہ تھا کہ اس جگہ پر جہاں سے وہ نمودار ہوئی ہے ایک خلا بصورت "Blind Spot" باقی رہ گیا ہے۔ سارترے نے کہا کہ for-itself بجائے خود اصل موجودگی کے اندر ایک "خالی جگہ" ہے۔

عام طور پر for-itself اپنے ہونے کا علم نہیں رکھتی اور معمولات کے تابع رہتی ہے مگر کسی بحران کی زد میں آتے ہی اپنے ظاہر یا Appearance کے نقاب کو اتار کر غیر انسانی موجودگی یعنی in-itself کے روبرو آجاتی ہے اور تب اسے وہ سوراخ یا Rupture دکھائی دیتا ہے جو اس وقت پیدا ہوا تھا جب خود for-itself نے in-itself کے اندر سے جنم لیا تھا۔ اس مقام پر for-itself خود کو مجبور پاتی ہے کہ in-itself میں موجود Rupture کو بھردے مگر جانتی ہے کہ ایسا کرنے کے لئے اسے سوراخ میں اترنا ہوگا جو قربانی دینے کا ایک مرحلہ ہے۔ یہی وہ ہولناک مقام ہے جہاں انسان کو خوف، متلی، بے معنویت اور یاسیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تاہم یہ ایک طرح کا روحانی تجربہ بھی ہے کیونکہ صوفی بھی جب عرفان کے ذائقے سے آشنا ہوتا ہے تو لرزہ اندام ہو جاتا ہے۔ البتہ دونوں میں فرق یہ ہے کہ صوفی in-itself کے روبرو آنے پر خود کو عالم حیرت میں پاتا ہے جس کے بعد اس پر مستی اور روحانی انبساط کے دروازے کھل جاتے ہیں جبکہ وجودی فلاسفر اس عالم میں خود کو بھسم ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

دیکھنے کی بات ہے کہ سارترے نے قدیم مسلک کو الٹ دیا ہے۔ قدیم مسلک کے مطابق "ظاہر" فریب یا سراب ہے جب کہ "اصل حقیقت" اس کے عقب میں ہے۔ سارترے کے مطابق "ظاہر" ہی اصل حقیقت ہے۔ اس کے عقب میں کوئی ازلی و ابدی حقیقت نہیں ہے مگر ساتھ ہی اس نے "ظاہر" کو بھی دو حصوں میں تقسیم کردیا ہے۔ ایک وہ جو نظر آتا ہے۔ مگر جو ایک خالی جگہ یا "انسانی موجودگی" ہے اور دوسرا جو "غیر انسانی موجودگی" ہے مگر نظر نہیں آتا، صرف بحرانی کیفیت میں مبتلا ہونے پر ہی دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس نے ظاہر کو فریب اور غیب کو حقیقی قرار دینے کے بجائے "ظاہر" کو "حاضر اور غیب" میں تقسیم کردیا ہے ----- "حاضر" جو ناموجود یا فکشن ہے اور غائب جو "موجود" یا حقیقت ہے۔

سارترے کی for-itself مکمل فراق اور انکار ہے۔ وہ ہمہ وقت تبدیلی سے ہم کنار ہے۔ وہ سدا خود کو مرتب کرتی رہتی ہے۔ اس کا انداز "زمانی" ہے (گویا یہ تاریخ کی کارکردگی سے مملو ہے) مگر وہ in-itself سے ہم رشتہ بھی ہے کیونکہ اس کا فراق in-itself سے ہوا ہے۔ سمندر کی سطح پر لہروں کا خروش سمندر کی موجودگی سے مشروط

ہوتا ہے۔ یہ خروش سمندر کے شانت وجود سے انکار اور انحراف تو ہے ہی' اس سے الگ ایک نئی حقیقت کا اعلامیہ بھی ہے مگر اس کی ماں بہرحال سمندر ہی ہے۔ اس سمندر یعنی in-itself کے بطن سے for-itself کا نمودار ہونا سامنے کی حقیقت (یعنی Appearanc) کا نمودار ہونا بھی ہے تاہم اس کا ایک ماضی بھی ہے جب وہ in-itself سے الگ ہوئی تھی (بعینہ جیسے آدم جنت سے الگ ہوا تھا) اور مستقبل بھی۔ مگر اپنے اس "ہونے" میں for-itself اور انسانی شعور ایک دوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔

زبان کے وظیفے کو سامنے رکھیں تو کچھ ایسی ہی صورت حال یہاں بھی ہے۔ اس میں بھی پارول (یعنی زبان کی جملوں میں کارکردگی) لانگ (یعنی زبان کا سسٹم) کے اندر سے جنم لیتی ہے۔ لانگ زبان کا شانت روپ ہے جو اصلاً" بے زمانی کا حامل ہے مگر اس کے اندر سے باہر آنے والی پارول لہروں کے اتار چڑھاؤ کا منظر دکھاتی ہے۔ وہ ایک بھوکی خواہش ہے جو ہمہ وقت لفظوں سے جملے بنانے کے ایک لامتناہی عمل میں مصروف رہتی ہے۔ وہ باہر کی دنیا یعنی Phenomenal World سے مشابہہ ہے جو تمام تر تغیر و تبدل ہے۔ for-itself کی طرح پارول بھی کمی یا Lack ہے' ایک طرح کی ناموجودگی جو اپنے اندر کی موجودگی یعنی لانگ کے روبرو آنے پر مجبور ہے۔ تاہم لانگ اور پارول دو الگ اکائیاں نہیں ہیں۔ وہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ایک رخ جو بے زمانی کا حامل ایک سسٹم ہے' دوسرا جو زمانی ہونے کے حوالے سے ہمہ تن کارکردگی یا Performance ہے۔ پارول سدا لانگ کو مس کر کے خود کو منقلب کرتی ہے دوسری طرف یہ بات بھی صحیح ہے کہ لانگ اپنے ہونے کا اعلان کرنے کے لئے پارول کا سہارا لیتی ہے۔

زماں اور مکاں کے زاویئے سے دیکھیں تو تصویر اور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ زماں اور مکاں ایک دوسرے سے مشروط ہیں۔ جب تک مکاں Space کے اندر زماں Time کا سوراخ یا Rupture نمودار نہیں ہوا تھا وہ محض عدم تھا مگر زماں نے وجود میں آکر مکاں کی حدود کو واضح کیا۔ دوسری طرف خود زماں (پارول یا Performance) کا وجود بھی مکاں کے "ہونے" سے مشروط تھا۔ زماں ایک حالت تغیر کا نام تھا۔ یہ ایک کبھی نہ ختم ہونے والی بھوک (خواہش) تھی جس نے زماں کا روپ دھار لیا تھا (بدھ مت میں اس خواہش کو اندر سے خالی قرار دیا گیا ہے) اس کا ایک ماضی بھی تھا' حال بھی اور مستقبل بھی! زماں کے نمودار

ہونے ہی سے کثرت کا عالم وجود میں آیا جس میں مادہ اور زندگی کی پیچیدگیاں اور الجھنیں بڑھتی ہی چلی گئیں۔ مکاں کے اندر سے زماں کی نمود اصلاً" in-itself کے بطن سے for-itself کے جنم سے مشابہ تھی۔ دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم تھے۔

جو رشتہ مکاں اور زماں' لانگ اور پارول میں ہے وہی رشتہ متھ اور فکشن میں بھی ہے۔ متھ ایک طرح کی ثابت قدمی یا Stability کا اعلامیہ ہے جب کہ فکشن تغیرات کا! متھ کا کام تخلیقی سوچ کو ایک ایسی ساخت یا مد (Category) مہیا کرنا ہے جس کے مطابق فکشن نئے سے نئے روابط یا رشتے مرتب کرنے میں جٹی رہے۔ فکشن ایک بھوکی خواہش ہے۔ ایک ہمہ وقت تبدیل ہوتا منظر نامہ ہے جس کی گہرائی کا کوئی انت نہیں ہے۔ (دریدا کے الفاظ ہیں یہ ایک گورکھ دھندا یا Labyrinth ہے جس میں لامرکزیت' فرق' التواء ----- یہ سب شامل ہیں اور جو "تحریر" کو ہمارے سامنے ایک "بکھراؤ" کی صورت میں پیش کرتا ہے) نیز جس کی ساری کارکردگی متھ کی مہیا کردہ ساخت کے مطابق ہے (جس سے دریدا منکر ہے) مگر جس طرح خون میں بعض اوقات Clots نمودار ہو جاتے ہیں جن سے لہو کی روانی رکنے لگتی ہے اسی طرح فکشن میں بھی کلیشے نمودار ہو جاتے ہیں اور وہ تکرار کی مرتکب ہونے لگتی ہے۔ یہ فکشن کا زوال ہے۔ فکشن کے لئے ہمہ وقت ترو تازہ رہنا اور نئے نئے منطقوں کو وجود میں لانا لازمی ہے مگر یہ جبھی ممکن ہے کہ وہ متھ کی مہیا کردہ ساخت سے ایک تخلیقی رشتہ استوار رکھے۔ فکشن کے لئے لازم ہے کہ وہ ہمہ وقت خود کو نئے سرے سے وجود میں لاتی رہے' خود کو Recreate کرتی رہے۔ چنانچہ بعض اوقات فکشن اپنی کارکردگی کو روک کر خود اپنے آپ کو "تیسری آنکھ" سے دیکھنے لگتی ہے۔ یوں اسے اپنی fictionality کو دیکھنے کا موقع ملتا ہے وہ اپنی بنت کاری کے عمل کو دیکھتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے خود کو Deconstruct بھی کرلیتی ہے۔ یہ ایسے ہی جیسے کوئی شخص آنکھوں پر سے عینک اتار دے اور پھر عینک کو دیکھ کر محظوظ ہونے لگے۔ تخلیقی عمل میں یہ وہ مقام ہے جہاں تخلیق کار رک کر اپنے اندر کے نراج Chaos سے آشنا ہوتا ہے اور پھر اس کی قوت سے لیس ہو کر تخلیقی زقند لگاتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو تخلیق کار اپنے اندر کی بے نام اور بے زماں in-itself کو شباہت بخشنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ فکشن کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب فکشن اپنی تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتی ہے تو متھ کو ایک نئی صورت عطا

رہتی ہے۔ یعنی وہ متحہ کے اندر تخلیقی زقندیں لگاتی ہے۔ نئی صورتوں کو وجود میں لاتی ہے۔

غیر انسانی موجودگی یعنی in-itself اور انسانی موجودگی یعنی for-itself کے باہمی رشتے کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر آپ in-itself کے مقام پر کھڑے ہو کر دیکھیں تو for-itself وہ قاش نظر آئے گی جو in-itself کے "بدن" سے ٹوٹ کر الگ ہوئی تھی اور جس کی بازیابی کی وہ متمنی ہے تاکہ ایک بار پھر ہموار ہو جائے (سوچنے کی بات ہے کہ کیا اس اعتبار سے خود in-itself بھی "خواہش" کا دوسرا نام نہیں ہے؟) دوسری طرف اگر آپ for-itself کے زاویئے سے دیکھیں تو وہ کوئی ایسی بے جان قاش دکھائی نہیں دیتی شے in-itself نگل لینا چاہتی ہے کیونکہ اس کی ایک اپنی قوت اور شناخت بھی ہے۔ خواہش سے لبریز یہ قاش جب از خود in-itself کی طرف بڑھتی ہے تو بظاہر وہ اس خلا یا شگاف کو بھرتی ہے جو خود اس کے نکلنے سے in-itself کے اندر پیدا ہوا تھا تاہم وہ اس عمل میں in-itself کو اپنا "بیج" بھی مہیا کر دیتی ہے۔ ایک ایسا بیج جو کچھ عرصہ کے بعد in-itself سے دوبارہ چھوٹ کر اسی طرح باہر آتا ہے جیسے پہلا for-itself باہر آیا تھا۔ عارف جب شگاف کو بھرتا ہے تو اپنے وجود کو in-itself میں جذب کر کے خود ہی in-itself بن جاتا ہے۔ وجودی فلاسفر جب in-itself کے شگاف کو پر کرنے کے لئے آگے آتا ہے تو خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ لہٰذا اس کی پیش قدمی اس جان لیوا احساس تک ہی ہے جو تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ اصل بات اس زاویہ نگاہ کا پیدا ہونا ہے جو in-itself کے اندر for-itself کے نقطے کو دیکھے' اس کے بعد for-itself کے جنم لینے کا منظر دیکھے پھر for-itself کی in-itself کی طرف مراجعت کا مشاہدہ کرے پھر دیکھے کہ کس طرح for-itself نے خود کو in-itself میں جذب کر کے شگاف کو بھر دیا ہے اور آخر میں in-itself کے اندر سے for-itself کے ایک اور جنم کا نظارہ کرے تاہم یہ کوئی میکانکی پراسس نہیں ہے کیونکہ ہر نیا for-itself سابقہ for-itself کا نمونہ یا Replica نہیں ہوتا بلکہ منقلب ہو کر ایک نیا وجود بن گیا ہوتا ہے۔

• فکشن اور حقیقت ایک دوسری کی مخالف نہیں بلکہ ایک دوسری سے مشروط ہیں۔ فکشن' حقیقت کی شناخت' بے شباہت اور لامتناہی بے زمانی سے فرار کی ایک صورت ہے اور

یہ فرار اسی نوعیت کا ہے جیسے کوئی اپنی آنکھوں کے آگے ایک پردہ تان دے تاکہ اسے دوسرا فریق دکھائی نہ دے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو فکشن بجائے خود وہ ظاہر یعنی Appearance ہے جس نے "حقیقت" سے پردہ کیا ہے۔ وجودی فلاسفر کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ for-itself کی کارکردگی ایک فرار ہے۔ لہٰذا وہ Appearnce کے پردے کو ہٹا کر in-itself کے روبرو آنے اور اس کے شگاف یا گہراؤ کو دیکھنے کے کربناک تجربے کو اصلی عمل گردانتا ہے۔ دوسری طرف عارف بھی پردے کو چاک کرتا ہے۔ اس لئے نہیں کہ وہ in-itself کے شگاف کو دیکھے بلکہ اس لئے کہ وہ حقیقت میں ضم ہو جائے۔ دونوں "پردے" کا ذکر کرتے ہیں تاہم دونوں اس سے مختلف مفہوم لیتے ہیں۔ عارف کے نزدیک کروٹیں لیتا' ہردم تبدیل ہوتا' وقت کے تینوں ابعاد کی زد میں آیا ہوا ظاہر Appearance فریب نظر یا مایا کا ایک پردہ ہے جسے ہٹائیں گے تو اصل حقیقت میں جذب ہونے کا موقع ملے گا۔ وجودی فلاسفر کے نزدیک پردے کو ہٹائیں گے تو in-itself کے گہراؤ یا شگاف کے کنارے کھڑا ہونے کا وہ کرب انگیز تجربہ حاصل ہوگا جو اصلاً "آزادی" کا ایک لمحہ ہے۔

پردہ (Veil) ظاہر یعنی Appearance اور فکشن ---- تینوں ایک ہی چیز کے مختلف نام ہیں مگر اس چیز کا "حقیقت" سے ایک مثبت رشتہ ہے جس پر غور کرنے سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ ظاہر کی بنت کاری کے اندر ایک "چیز" موجود ہے جو اس کے شوخ رنگوں' پیچیدہ گرہوں نیز اس کے تسلسل کی وجہ سے دکھائی نہیں دیتا۔ انسانی دماغ میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ بکھری ہوئی اشیاء کے مقابلے میں یکجا چیزوں کو پہلے دیکھتا ہے مثلاً" کسی میدان میں اگر جگہ جگہ درخت موجود ہوں مگر ایک جگہ درختوں کا جھنڈ ہو تو نظر سب سے پہلے اس جھنڈ پر مرکوز ہوگی۔ گویا دماغ قربت یعنی Contiguity کو سب سے پہلے گرفت میں لینے پر مجبور ہے۔ اسی طرح اگر کاغذ پر مختلف سمتوں سے کھینچے گئے خطوط ایک مقام کے قریب آکر رک جائیں تو وہ الگ الگ نظر آئیں گے لیکن اگر ان میں ہر خط کو سامنے والے خط سے جوڑ دیا جائے تو وہ "تسلسل" کے احساس کو جنم دیں گے۔ "تسلسل" کا یہ احساس جو دراصل زماں کے بہاؤ کا احساس ہے' ہمارے دماغ ہی کا تشکیل کردہ ہے۔ ظاہر کو ہمارے دماغ نے "قربت" اور "تسلسل" کے تحت لا کر ایک ایسا پردہ بنا دیا ہے جس کے دھاگوں کی دبازت پر

نیز ان کے تسلسل پر ہماری نگاہیں مرکوز ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا ہمیں پردے میں موجود "چہرہ" نظر ہی نہیں آتا۔ اگر پردے کی گنجانی کو مدھم اور اس کے دھاگوں کے تسلسل کو توڑ دیا جائے تو اس میں موجود "چہرہ" صاف دکھائی دینے لگے۔

ادب کی صورت یہ ہے کہ اگر حقیقت نگاری یعنی Realism پر تمام تر توجہ مرکوز کردی جائے تو تفصیل یعنی Detail اتنی گنجان نظر آئے گی کہ اس کے اندر کا منطقہ دکھائی ہی نہیں دے گا۔ علامت نگاری کی خاص خوبی یہ ہے کہ وہ ظاہر کی دبازت (یعنی تفصیل) کو کم کرتی ہے تاکہ اس کی بنت کاری میں موجود چہرہ دکھائی دینے لگے۔ تفصیل کے اندر گورکھ دھندا یعنی Labyrinth نیز گھراؤ اور قربت' یہ سب کچھ موجود ہوتا ہے جس سے وژن دھندلا جاتا ہے۔ جذبات کا بوجھ بھی وژن کے راستے میں ایک رکاوٹ ہے۔ جب ظاہر کی تفصیل کو مدھم کردیا جائے اور بوجھل جذبات نازک محسوسات میں تبدیل ہو جائیں تو ظاہر کی اندر سے حقیقت کی شبیہ جھلکنے لگتی ہے۔

اس بات کو ایک اور زاویئے سے دیکھنا بھی ممکن ہے۔ سب جانتے ہیں کہ متحرک فلم دراصل الگ الگ تصاویر (مراد Snap Shots) کا ایک رواں سلسلہ ہے۔ گویا یہ منجمد لمحات ہیں جو اپنے اپنے فریم میں بند ہیں اگر ان فریموں کو ۲۴ فریم فی سیکنڈ کے حساب سے متحرک کیا جائے تو اسکرین پر الگ الگ تصاویر دکھائی نہیں دیں گی بلکہ چلتی پھرتی زندگی نظر آئے گی غور کیجئے کہ دو چیزوں نے زندگی کی منجمد صورت کو متحرک صورت عطا کی ہے۔ ان میں سے ایک قربت (Contiguity) ہے اور دوسری رفتار (Speed) اگر رفتار کو کم کردیا جائے تو اسکرین پر آہستہ روی یعنی (Slow Motion) کا منظر دکھائی دینے لگے گا۔ مزید کم کردیں تو تصویروں کے درمیان بڑے بڑے وقفے نظر آنے لگیں گے۔ یعنی شگاف یا Rupture نمودار ہو جائیں گے جن میں سے عقب کو دیکھنا ممکن ہوگا۔ جب رفتار بہت کم ہو جائے تو ہر تصویر الگ الگ نظر آئے گی اور ان کے درمیان فاصلے مزید بڑھ جائیں گے۔ آخر میں جب رفتار منہا ہو جائے گی تو تصویر بھی ساکت اور جامد دکھائی دینے لگے گی (شاید اسی کا نام موت ہے) ادب اس صورت میں تخلیق ہوتا ہے جب تصاویر کی رفتار کم ہو کر اس مقام پر آجائے جہاں "ظاہر" کی بنت میں موجود "چہرے" کا خاکہ نظر آنے لگے۔ بصورت دیگر تحریر فقط "ظاہر" کو بیان کرنے تک محدود رہے گی۔

اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ظاہر یعنی Appearance کو رکاوٹ، فریب نظر یا مایا سمجھ کر مسترد کردیا جائے۔ سچی بات یہ ہے کہ "ظاہر" غیب کے لئے ناگزیر ہے اور "غیب" ظاہر کے لئے ضروری! اگر "ظاہر" (پارول، زماں، "for-itself") موجود نہیں تو "غیب" کی موجودگی کا احساس بھی ممکن نہیں اور اگر "غیب" ناموجود ہے تو "ظاہر" کے وجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایک ہی ازلی و ابدی حقیقت ہے جو اپنے "ہونے" کا اپنے "نہ ہونے" سے انکشاف کرتی ہے۔ عارفوں، موجودی فلاسفروں اور ساخت شکن مفکرین، ان سب نے اپنے اپنے طور پر حقیقت کا ادراک کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے موجودی فلاسفروں اور ساخت شکن مفکرین، ان سب نے اپنے اپنے طور پر حقیقت کا ادراک کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان میں سے موجودی فلاسفروں اور ساخت شکن مفکرین کے تجربات میں یہ قدر مشترک موجود ہے کہ دونوں نے "حقیقت" کے ہولناک پہلو کو دیکھا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ موجودی مفکرین نے اس تجربے کو آزادی کا لمحہ بتایا ہے اور in-itself کے شگاف کے کنارے پر کھڑا ہونے کا واقعہ سمجھا ہے جبکہ ساخت شکن مفکرین نے "حقیقت" کو محض ایک گورکھ دھندا گرداب یا گہراؤ گردانا ہے جس کے اندر انسان گرتا ہی چلا جاتا ہے مگر جس کی کوئی آخری حد نہیں ہے۔ اس کے برعکس عارفین نے حقیقت کے روبرو آنے کے تجربے کو ماورائی یا Transcendental قرار دیا ہے۔

عارفین نے "ظاہر" کی بو قلمونی، تغیر، اس کے مدو جزر اور پیچ و خم کو سراب کہا ہے جبکہ موجودیوں نے "بے زمانی" اور "ماورائیت" کو مسترد کیا ہے۔ دوسری طرف تخلیق کاروں نے ان دونوں کو باہم مربوط کردیا ہے۔ تخلیق کار "ظاہر" کو مسترد نہیں کرتا البتہ ظاہر کی رفتار کو کم کرکے اور یوں اس کی گنجان بنت کاری میں شگاف یا (Rupture) پیدا کرکے "چہرے" کو دیکھنے کا تجربہ حاصل کرتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ اگر ظاہر، نہ ہو تو "غیب" تک رسائی ممکن نہیں ہے۔ اس زاویئے سے دیکھا جائے تو تخلیق کار ظاہر کی (جو پارول بھی ہے اور فکشن بھی) قلب ماہیئت کرتا ہے۔

فرانسس کرک نے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ انسانی دماغ کے اندر ایک خاص "علاقہ" بھی ہے جہاں خود مختاری کی نمود ہوتی ہے۔ ایک ایسا مقام جہاں انسان اچانک نتائج اخذ کرتا اور اپنے طور پر فیصلے کرتا ہے۔ یہ عمل علت و معلول کے تابع

ہے۔ لہٰذا جبریت (Determinism) کی صورت میں نہیں ہے۔ کیا یہی وہ مقام نہیں جہاں انسان کے ہاں تخلیقی زقند نمودار ہوتی ہے؟ یوں نظر آتا ہے جیسے انسانی دماغ میں یہی وہ مقام ہے جہاں انسان کو معرفت کے ایک کوندے سے اچانک تعارف حاصل ہوتا ہے۔

انسانی دماغ اربوں انتہائی پیچیدہ' ہمہ وقت تبدیل ہوتے اور ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے نیو رونز (Neurons) کی آماجگاہ ہے۔ یہ ایک گورکھ دھندا ضرور ہے مگر یہ دریدا کے گورکھ دھندے یعنی Labyrinth ایسا نہیں ہے بلکہ ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جو تراج (Chaos) کو Order سے آشنا کرتا ہے۔ تاہم اس آرڈر کی نمود جبھی ممکن ہے کہ نیو رونز کے گورکھ دھندے کی رفتار کم ہو جائے۔ اس خاص کام کے لئے دماغ' متقید کو بروئے کار لاتا ہے اور تکثر تخلیق کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی زقند کے لئے متقید اور تکثر کی دُھند کا ہونا ضروری ہے اسی لئے دماغ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ خود فریبی یا Self - Deception میں مبتلا ہے صوفیا اسے "مکاری" سے موسوم کرتے ہیں۔ تاہم یہ عمل تخلیق کاری کے لئے ایک لازمی شرط ہے۔ کیونکہ "آرڈر" اسی وقت دکھائی دیتا ہے جب متقید' نیو رونز پر پردہ تان کر ان کی چکا چوند کو کم کردیتا ہے۔ خرد اور عشق میں یہی فرق ہے کہ خرد ایک چکا چوند ہے جو نظر آنے والی حقیقت کو بے نقاب کرکے اس کی کارکردگی یعنی Mechanism کی جانکاری حاصل کرنا چاہتی ہے جبکہ عشق وہ دُھند ہے جو سامنے کی حقیقت پر پھیل کر اُس "چہرے" کے خدوخال کو عریاں کرتی ہے جو چکا چوند میں دکھائی نہیں دے رہا تھا بعینہٖ جس طرح سورج کی روشنی میں تارے غائب ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ بیک وقت خرد اور عشق کے آلات سے لیس ہے۔ وہ کبھی تو علت و معلول سے کام لے کر اور غور و فکر کرکے حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتا ہے اور "عاقل و دانا" کہلاتا ہے اور کبھی سامنے کی حقیقت کو دھندلا کر اس کی بُنت میں موجود "چہرے" کے خدوخال کو دیکھ پاتا ہے اور "عاشق یا عارف" کہلاتا ہے تاہم بعض اوقات حقیقت کے اس چہرے کو صورت پذیر کرنے کی سعی بھی کرتا ہے اور "تخلیق کار" کے منصب پر فائز نظر آتا ہے۔

ساختیات اور سائنس

موجودہ صدی کے دوران طبعیات اور دیگر مختلف Disciplines میں جو پیش رفت ہوئی وہ بالآخر اس انکشاف پر منتج ہوئی کہ زندگی اور مادے کے جملہ مظاہر کسی ٹھوس بنیاد کے بجائے ساختیہ یعنی Structure پر استوار ہیں۔ دیکھنا چاہئے کہ ساختیہ سے کیا مراد ہے؟

ساختیہ سے مراد ڈھانچہ نہیں ہے۔ مثلاً اگر انسانی جسم کے سلسلے میں کہا جائے کہ گوشت کے غلاف کے نیچے ہڈیوں کا ایک ڈھانچہ موجود ہوتا ہے تو یہ ساختیہ کی نشاندہی نہیں ہوگی۔ کیونکہ ڈھانچہ تو ایک ٹھوس شے ہے جب کہ ساختیہ ٹھوس اجزاء کے بجائے رشتوں (Relations) پر مشتمل ہوتا ہے۔

ساختیہ کے چند بنیادی اوصاف یہ ہیں!

(الف) ساختیہ اپنے عناصر یا اجزاء کی حاصل جمع کا نام نہیں۔ وہ اس حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوتا ہے مثلاً انسان کا جسم مادی عناصر ہی کا مرکب نہیں وہ ان کے ماورا روح کا حامل بھی ہے۔ لہٰذا ساختیہ اپنے اجزاء کی حاصل جمع کے عقب یا پھر اس کے بطون میں بطور ایک ساخت یا سسٹم یا کوڈ (Code) ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ علم الانسان کے باب میں لیوی سٹراس نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ جب ہم اسطور (Myth) کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم پر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور محض لاتعداد مختلف دیومالائی کہانیوں کے مجموعہ کا نام نہیں ہے بلکہ اس کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ کرسی سے اہم کرسی کا "خیال" ہے۔ کیونکہ اگر ایک کرسی ٹوٹ جائے تو کرسی کے خیال کے مطابق دوسری

کرسی بنائی جا سکتی ہے لیکن اگر کرسی کا "خیال" باقی نہ رہے تو پھر کرسی دوبارہ تخلیق نہیں ہو سکتی۔ بیسویں صدی نے خیال کے بجائے ساختیے کو اہمیت دی ہے کیونکہ خیال کا ایک اپنا متعین معنی ہوتا ہے۔ جو اسے زمان و مکان میں گویا جکڑ لیتا ہے جب کہ ساختیہ ایک ایسی شے ہے جو اصلاً صرف رشتوں کی ایک اکائی ہے۔

(ب) ساختیہ کا ایک پیٹرن تو ہے لیکن ایک ایسا پیٹرن جو ہمہ وقت تغیر پذیر رہتا ہے مگر اس تغیر پذیر پیٹرن کے اندر ایسی غیر مرئی کھائیاں یعنی Grooves موجود ہوتی ہیں جو تغیرات کے باوجود پیٹرن کی ساخت کو قائم رکھتی ہیں دوسرے لفظوں میں پیٹرن ان دھاگوں یا رشتوں پر مشتمل ہے جو ہر دم بگڑتے بنتے رہتے ہیں لیکن وہ یہ کام ایک ایسے سسٹم کوڈ یا ساخت کے اندر کرتے ہیں جو آسانی سے تبدیل نہیں ہوتی۔ اس کی ایک عام سی مثال یہ ہے کہ عمر کے ساتھ ساتھ انسانی چہرہ تبدیل ہو جاتا ہے لیکن زیر سطح چہرے کے خدوخال موجود رہتے ہیں۔ اس سے بھی بہتر مثال یہ ہے کہ ندی کا پانی کناروں میں محبوس ہو کر اچھلتا کودتا ہردم تبدیل ہوتا رواں دواں رہتا ہے۔ مگر اس کے بنتے بگڑتے پیٹرن کے اندر ندی کی وہ ساخت سدا موجود رہتی ہے جس کے مطابق ندی کی اچھل کود کا یہ پیٹرن وجود میں آیا تھا۔ تاہم کناروں کا بہرحال ایک ٹھوس وجود ہوتا ہے۔ جب کہ ساختیہ کے کنارے یا کھائیاں غیر مرئی وجود کی حامل ہیں اور آرکی ٹائپ کی طرح اندر سے خالی ہوتی ہیں اب اگر اس بات میں یہ اضافہ کیا جائے کہ ساختیہ کی کھائیاں اپنے مخصوص عمل سے پیٹرن کی Structuring کرتی ہیں۔ تو ساختیہ کا یہ وصف پوری طرح واضح ہو جائے گا۔

(ت) ساختیہ ایک ایسا منضبط نظام ہے جس کا ایک مخصوص قاعدہ یا Algorithm ہے جسے کوڈ یا گرائمر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے باہر سے جب کوئی عنصر اس نظام میں داخل ہوتا ہے تو تن واحد میں اس کوڈ کی کھائیوں کے تابع ہو جاتا ہے۔ مثلاً عام زندگی میں زید ایک شخص ہے جس کے اپنے مخصوص اوصاف' ایک اپنی منفرد زندگی اور تشخص ہے لیکن جب زید کو زبان کی گرائمر کے بند نظام میں داخل کیا جائے تو زید کا تشخص پس پشت جا پڑتا ہے اور وہ محض اسم کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی طرح جب یہی زید سفر میں جتلا ہو تو مسافر اور اگر کسی پیشے سے منسلک ہو جائے تو پیشہ کی مناسبت سے استاد' ساہوکار' لوہار یا خدمت گار کہلائے گا۔ لہٰذا ہر ساختیے کی ایک اپنی مملکتِ خداداد ہے جس میں اس کا اپنا سکہ چلتا

ہے۔ اس ضمن میں ایک یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ جب کسی ساختیہ پر باہر سے کوئی
سسٹم حملہ آور ہو تو ابتداً" ساختیہ اپنی مدافعت کرتا ہے۔ بعینہٖ جیسے جسم پر کسی بیماری کے
جراثیم حملہ آور ہوں تو جسم ان کا مقابلہ کرنے کے لئے Antibodies پیدا کرلیتا ہے لیکن
اگر باہر کا سسٹم ساختیہ میں داخل ہو جائے تو پھر ساختیہ اسے اپنی قلبِ ماہیت کے لئے
بروئے کار بھی لاتا ہے۔ کلچر کے سلسلے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ اگر وقتاً" فوقتاً" باہر سے
کوئی تہذیب کلچر کے ساختیے میں داخل نہ ہوتی رہے تو کلچر پر انجماد طاری ہو جاتا ہے۔ لیکن
جب تہذیب حملہ آور ہوتی ہے تو کلچر نئے سسٹم کو اپنے اندر جذب کرلیتا اور دوبارہ ہرا ہو جاتا
ہے۔ انسان کے ذہنی ارتقاء کا یہ اہم واقعہ ہے کہ کسی مقام پر ذہن کے ساختیہ میں
موسیقی کا سسٹم داخل ہوا جس نے انسان کو فنونِ لطیفہ کی تخلیق پر مائل کردیا۔ غور کیجئے کہ
تمام فنونِ لطیفہ موسیقی کے مخصوص آہنگ کو خود میں سموئے ہوتے ہیں۔ اگر انسان کو یہ
آہنگ حاصل نہ ہوتا تو وہ کبھی فنون لطیفہ کو وجود میں نہ لاسکتا۔ موسیقی کے علاوہ اور بھی
سسٹم ہیں جو بعض اوقات انسانی ذہن کے ساختیہ میں داخل ہونے کے لئے کسی خاص فرد
کا انتخاب کرتے ہیں۔ فرد اگر انہیں برداشت کرلے تو عام انسانی سطح سے اونچا اٹھ آتا ہے۔
برداشت نہ کرسکے تو "مجذوب" کہلاتا ہے۔ مگر یہ ایک استثنائی مثال ہے۔ ذہن انسانی کا
ساختیہ عام طور سے باہر کے سسٹم کی دخل اندازی کو پسند نہیں کرتا۔ اس پر حدود عائد کرتا
ہے اور جب مآل کار اسے اپنے اندر داخل کرتا ہے تو اسے فی الفور اپنے مخصوص نظام کے
قواعد کے تابع کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔

مغرب میں ساختیات کے نظریئے سے قبل سوچ کا وہ انداز رائج تھا جو علت و معلول
کو اہمیت دیتا ہے۔ سوچ کا یہ انداز اس سائنسی مفروضے پر قائم تھا کہ شے اپنا ایک ٹھوس
وجود رکھتی ہے۔ ہر عمل دوسرے عمل کا نتیجہ ہے اور نئے عمل کا محرک بھی! یوں کائنات
اور زندگی کے جملہ مظاہر ابتداء اور انتہاء کے درمیان ایک سیدھے خط پر سفر کرتے ہیں۔
بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبیعیات نے اس نظریہ کو مسترد کردیا اور کہا کہ شے
بجائے خود رشتوں کی ایک اکائی ہے نیز یہ کہ شے کو اس "رشتے" کے حوالے سے ہی جانا
جاسکتا ہے جو اس نے دیگر اشیاء کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ
طبیعیات کے لئے برق ایسے مظہر کو مادے کی اکائی متصور کرنا مشکل ہوگیا تھا۔ لہٰذا زاویۂ نگاہ

تبدیل کرنا پڑا اور مادے کی اکائی کو اساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا قوت کو اساسی قرار دے دیا گیا۔ جب ایسا کیا گیا تو نئی اشیاء مثلاً الیکٹران دریافت ہوگئیں مگر اب یہ اشیاء مادے کی ٹھوس اکائیاں نہیں تھیں بلکہ محض رشتوں کی گرہیں تھیں اور ان رشتوں سے ہٹ کر ان کا کوئی وجود نہیں تھا۔ یہیں سے ساختیات کے نظریے نے جنم لیا جو حقیقت کو رشتوں کی ایک گرہ سمجھنے پر مصر تھا۔

ساختیات کا یہ نظریہ محض طبعیات تک محدود نہیں رہا۔ نفسیات، لسانیات، فلسفہ، علم الحیات، علم الانسان اور دیگر علوم میں بھی اسے خاصی اہمیت حاصل ہے مثلاً لسانیات کے ضمن میں سوسیور نے کہا کہ عام گفتگو یعنی Parole کے پس پشت زبان یعنی Langue بطور ایک سسٹم یا گرائمر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں (نوام چامسکی نے گفتگو اور زبان کے لئے Competence اور Performance کے الفاظ استعمال کئے ہیں جو زیادہ برمحل ہیں) اسی طرح برگساں نے مرور زماں (Serial Time) کے مقابلے میں مسلسل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سارے زمانے رشتوں کی صورت میں بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائڈ نے شعور کی فعال دنیا کے پس پشت لاشعور کی موجودگی کا انکشاف کیا اور ژونگ نے اجتماعی لاشعور کا تصور پیش کیا جو Archetypes سے عبارت ہے یعنی ان غیر مرئی کہانیوں پر مشتمل ہے جو طبعی رجحانات کی Structuring کرکے انھیں متشکل میں تبدیل کردیتی ہیں۔ ادب کے حوالے سے ایلیٹ نے روایت کا نظریہ پیش کیا جو ایک ایسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمر ہوتا ہے۔

ساختیہ کا ایک امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ وہ دوئی پر استوار ہوتا ہے۔ ایک کی کوئی ساخت نہیں ہوتی لیکن جب ایک دو میں تقسیم ہوتا ہے اور دونوں حصے ایک دوسرے کے روبرو آجاتے ہیں تو ایک ایسا رشتہ ابھر آتا ہے جس سے لاتعداد رشتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ مثلاً جب ایک آئینے کے مقابل دوسرا آئینہ رکھ دیا جائے تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے گا۔ اسی طرح ایک کے اندر دوئی کے جنم اور پھر اس کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ سے رشتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے جسے ہم **ساختیہ** کا پیٹرن کہتے ہیں۔ غور کریں تو دوئی کے یہ سارے مظاہر خود انسانی ذہن کے سانچے ہی سے ماخوذ نظر آئیں گے کیونکہ انسانی ذہن کا **ساختیہ** بجائے خود شے کو اس کی ضد سے پہچانتا ہے۔ ذہن کے سوچنے کا انداز ہی

یہ ہے کہ وہ شئے کی پہچان اس فرق کی بنیاد پر کرتا ہے جو اس نے دیگر اشیاء کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ یہی اشیاء کے مابین سب سے بڑا رشتہ بھی ہے یعنی فرق کا رشتہ! مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ بیسویں صدی میں ساختیات کے ضمن میں دوئی کے جس تصور کو اہمیت ملی وہ مذہب' فلسفہ اور تصوف میں پہلے سے موجود دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً" مذہب میں خیر اور شر' اہرمز اور اہرمن اور سُر اور اسُر کے فرق کو بنیادی حیثیت تفویض ہوئی۔ چینیوں نے ین اور یانگ (مادہ اور نر) کے فرق کو اجاگر کیا اور صوفیا نے جز اور کل کے مابہ الامتیاز کو مرکز مان کر اپنی بات کی ابتداء کی۔ اسی طرح فلسفے نے وجود Being اور موجود Becoming کے تضاد کو اپنا موضوع بنایا۔

بحیثیت مجموعی ساختیہ کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ ساختیہ کے دو چہرے ہیں۔ ایک وہ جو باہر کی طرف ہے اور دکھائی دیتا ہے دوسرا جو اندر کی طرف ہے اور نظر نہیں آتا۔ مگر جس کی موجودگی کا علم ظاہر چہرے کی کارکردگی سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ ساختیہ کا ظاہر چہرہ "رشتوں کا ایک جال" ہے جس میں اشیاء ہمہ وقت ایک دوسری سے جڑتی اور الگ ہوتی رہتی ہیں۔ مثلاً" کلچر کی سطح پر شادی بیاہ کی رسوم' صلح و پیکار کے مظاہر' گفتگو کے پیرائے' کھانے پینے اور اٹھنے بیٹھنے کے آداب وغیرہ۔ یہ سب کارکردگی (Performance) کے تحت شمار کئے جاسکتے ہیں۔ مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم' کوڈ یا گرائمر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیہ کا مخفی چہرہ ہے۔ یہ مخفی چہرہ ظاہر چہرے کے رشتوں ہی کا ایک تجریدی روپ ہے۔ سوسیور نے اسے زبان (Langue) کہا تھا اور اس کے عملی اظہار کو گفتار (Parole) کا نام دیا تھا۔ دراصل مخفی چہرہ بجائے خود ایک سسٹم یا کوڈ ہے جو دو طرح کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال سے ان دونوں کے فرق کو باآسانی گرفت میں لیا جاسکتا ہے۔ وہ اس طرح کہ جب آپ کسی ریستوران میں کھانے کے میز پر بیٹھتے ہیں تو ویٹر آپ کے سامنے مینیو (Menu) لا کر رکھ دیتا ہے۔ آپ دیکھتے ہیں کہ اس میں کھانے کی دو مدیں (Categories) ہیں۔ ایک اوپر سے نیچے' دوسری بائیں سے دائیں! پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اقسام درج ہیں مثلاً" سوپ' چاول' سالن' میٹھا وغیرہ یہ Syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جڑ کر ایک Sequence بناتے ہیں۔ بائیں سے دائیں طرف لکھی گئی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے اس کے متبادل نمونے درج ہیں

مثلاً "سوپ" کے سامنے ٹماٹر سوپ، کارن سوپ، مرغ سوپ وغیرہ۔ آپ کو ان میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ یہ Paradigmatic فہرست ہے جو انتخاب کی بنیاد پر استوار ہے۔ زبان کا اسٹرکچر اسی سے مشابہ ہے کیونکہ اس میں ایک خط الفاظ کے باہمی فرق کو ابھارتا ہے جب کہ دوسرا خط ان کی پیوستگی کو۔ یوں زبان Selection اور Combination کے دوگونہ عمل سے مرتب ہو کر ایک ساختیہ بناتی ہے۔ ساختیہ تضاد اور انسلاک کا ایک = در = اور دائرہ در دائرہ نظام ہے جسے اگر ہاکی کے کھیل سے تشبیہ دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے مراد یہ کہ وہ گیند کی رفتار اور جہت کی مناسبت سے ہردم تضاد اور انسلاک کے رشتوں میں جکڑا نظر آتے ہیں مگر ہاکی کے کھیل کا یہ منظر نامہ ہاکی کے کھیل کے قواعد و ضوابط کے تابع ہوتا ہے۔ چنانچہ کھیل کے دوران جب کوئی کھلاڑی کسی ضابطے کی خلاف ورزی کرتا ہے تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔ کھیل کے دوران ہاکی کے کھلاڑی جس متحرک پیٹرن کو وجود میں لاتے ہیں وہ اصلاً رشتوں کا ایک جال ہے تاہم یہ پیٹرن اس ضابطے کے مطابق ہی اپنی صورتیں بدلتا ہے جو بطور گرامر، کوڈ یا سسٹم ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔ زبان کو لیجئے۔ اس کی گرامر ہمارے اعماق میں موجود ہے اور ہم گفتگو کے دوران قطعاً غیر شعوری طور پر اس گرامر کے مطابق ہی ترسیل کے ہزار پیکر ہمہ وقت تراش رہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کارکردگی (Performance) کا عمل متنوع، تغیر پذیر اور پیچیدہ عمل ہے اور لحہ بہ لحہ پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے جب کہ دوسری طرف اس کے پس منظر میں موجود سسٹم چند مستقل نوعیت کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ زبان کے ساختیہ کو ایک ماڈل تصور کر کے انسانی دماغ کے ساختیے کی کارکردگی کو سمجھا جاسکتا ہے مگر جب سے روجر سپیری (Roger Sperry) کے انکشافات سامنے آئے ہیں دماغ کے سٹرکچر کو براہ راست سمجھنا ممکن ہوگیا ہے۔ چنانچہ اب دماغ کے ساختیہ کے بارے میں جو جانکاری حاصل ہوئی ہے اس کی روشنی میں اس بات کا امکان پیدا ہوگیا ہے کہ دیگر ساختیوں کا مطالعہ بھی بآسانی ہو سکے گا۔ تاحال انسانی دماغ کے ساختیہ کے بارے میں جن چند بنیادی باتوں کا علم ہوا ہے ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ انسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے۔ ان میں سے دائیں طرف کے حصہ کو "پرانا

دماغ" اور بائیں طرف کے حصے کو "نیا دماغ" کہا گیا ہے۔ پرانا دماغ وہبی سوچ کا علمبردار ہے اور نیا دماغ منطقی سوچ کا۔ پرانا دماغ گونگا ہے اور استعاراتی اشاروں میں بات کرتا ہے جب کہ نیا دماغ گفتار کا غازی ہے اور لفظوں کے طوطے مینا بنانے میں ماہر۔ پُرانا دماغ Langue سے مشابہ ہے اور نیا دماغ Parole سے۔ پُرانا دماغ تسلسل کا مظہر ہے جب کہ نیا دماغ مرور زماں میں جکڑا ہے۔ مقدم الذکر کو Synchronic اور موخر الذکر کو Diachronic کہہ لیجئے۔ (زبان کے معاملے میں Diachronic رویہ تاریخی تسلسل اور ارتقاء کو موضوع بناتا ہے جب کہ Synchronic رویہ لسانی نشانات کے ربط باہم سے بحث کرتا ہے) انسانی دماغ کے ساختیے کا دوسرا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مشاہدات کے غدر کو مدون Categories اور تعقلات (Concepts) میں منظم کرتا ہے۔ گویا کائنات میں ہمیں جو ہمہ گیر تنظیم نظر آتی ہے وہ انسانی ذہن کے اسٹرکچر ہی کا عطیہ ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی دماغ کی دو واضح جہتیں ہیں۔ ایک وہ جو افقی طور پر اشیاء کو جوڑتی ہے دوسری وہ جو عمودی طور پر انتخاب کرتی ہے۔ چوتھی اہم بات یہ ہے کہ دماغ نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادر ہے (گویا جس طرح کہا گیا ہے کہ خدا نے انسان کو اپنی صورت کے مطابق تخلیق کیا۔ اسی طرح یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ دماغ نے اپنی شکل و صورت کے مطابق زبان کو خلق کیا ہے) ہم اشارہ' شبیہ اور نشان تینوں کی مدد سے حقیقت کا ادراک کرتے ہیں۔ مثلاً" جب ہم بادل سے بارش مراد لیں تو یہ اشارہ یا انڈیکس (Index) ہے اور علت و معلول کے رشتے پر استوار ہے۔ اگر ہم کاغذ پر درخت کی شبیہ بنا کر دکھائیں تو یہ Icon ہے اور مشابہت پر استوار ہے لیکن اگر درخت کو درخت یا پیڑ کہہ کر پکاریں تو یہ لسانی نشان (Linguistic Sign) ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ درخت کا لفظ فطری نام نہیں ہے جو درخت اپنے ساتھ لے کر آیا تھا بلکہ ایک ایسا نام ہے جو انسانی ذہن نے اسے عطا کیا ہے لہٰذا لسانی نشان میں تمام Signifiers اصلاً" Arbitrary ہوتے ہیں۔ (Onomotopoeia کی ان صورتوں کو مستثنیات میں شامل سمجھئے جن میں نام اصل شے کی نقل ہوتا ہے مثلاً" جب بچہ بلی کو "ماؤں" کہہ کر پکارتا ہے) دوسری طرف Signifieds بھی مستقل نہیں ہیں بلکہ وقت کے ساتھ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ کے ساختیہ میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ موجود دنیا اور اس کے مظاہر پر اپنے اختراع کردہ نشانات (جن

میں Icon ،Index اور لسانی نشان بھی شامل ہوتے ہیں) کی ایک دنیا ثبت کر دیتا ہے اور یہ نئی دنیا ایک طرح کا مہین غلاف ہے جو اس نے مظاہر پر چڑھا رکھا ہے۔ انسانی دماغ کے ساختیے کا پانچواں وصف یہ ہے کہ وہ اصلاً" رشتوں کی ایک دنیا ہے مگر یہ رشتے جامد نہیں ہیں بلکہ ہمہ وقت بدلتے رہتے ہیں لہٰذا انہیں ایک پروسس کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں شے یا منظر کو رشتوں کا ایک جال قرار دینا اس قدیم رویے سے قطعاً" مختلف ہے جو شے کی پہچان اس کے ٹھوس اجزاء کے حوالے سے کرتا ہے اور جس کے مطابق ہر ساختیہ میں ایک مرکزہ ہوتا ہے جس کے گرد اسٹرکچر کے باقی اجزاء طواف کرتے ہیں جیسے سورج کے گرد سیارے گھومتے ہیں۔ اس کے برعکس بیسویں صدی میں ساختیہ رشتوں کا ایک جال متصور ہونے لگا ہے یعنی ایک متحرک پیٹرن قرار پایا ہے جو اپنے اندر کے سسٹم کے تابع ہے خود انسانی دماغ کا بھی یہی حال ہے کہ وہ رنگ بدلتے رشتوں کا ایک منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہی وہ تماشا یا لیلا ہے جس کا ہمارے صوفیاء نے لطف لے لے کر ذکر کیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں دماغ کا ساختیہ رشتوں سے عبارت ہونے کے باعث باہر کی کائنات کو بھی رشتوں کے جال کے طور پر ہی دیکھتا ہے۔ کیا یہ بھی ہماری مجبوری نہیں ہے؟ کیونکہ انسانی دماغ ہمیں وہی کچھ دکھا رہا ہے جو وہ دکھانا چاہتا ہے اور جو دکھانا نہیں چاہتا اس پر اس نے حدود عائد کر رکھی ہیں۔ انسانی دماغ کا چھٹا اور سب سے اہم وصف یہ ہے کہ وہ Binary Opposites کے ایک جال پر استوار ہے اور یہ جال دماغ کی مخصوص ساخت کے عین مطابق ہے۔ ہم شے کی پہچان اس کی ضد سے کرتے ہیں مثلاً" روشنی کی پہچان تاریکی سے وغیرہ۔ گویا ضد اور فرق کے رشتے کا ادراک دماغ کا سب سے اہم وصف ہے کمپیوٹر کا نظام بھی جو انسانی دماغ کے نظام کی نقل ہے ' دوئی ہی پر استوار ہے۔

بعض دانشور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ساختیات کی بنیاد سوسیور کے لسانیاتی ماڈل پر استوار کی گئی ہے یہ بات اس حد تک تو بالکل صحیح ہے کہ معاشرتی سائنسوں میں سوسیور کے ساختیاتی ماڈل ہی سے زیادہ تر مدد لی گئی ہے لیکن ساختیات بیسویں صدی کی ایک اجتماعی رَو بھی ہے جو معاشرتی سائنسوں کے علاوہ طبعیات' فلکیات' حیاتیات اور دیگر Disciplines میں بھی ایک اساسی حیثیت رکھتی ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ سوسیور کے زمانے میں دو اور دانشور بھی تھے جو اس سے متاثر ہوئے بغیر اپنے اپنے طور پر ساختیاتی ماڈل

پیش کر رہے تھے۔ ان میں سے ایک کا نام درکھیم Durkhiem تھا جس کا موضوع Sociology اور دوسرے کا نام فرائڈ تھا جس کا موضوع نفسیات تھا۔ دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ یہ تینوں ایک ایک سال کے وقفے سے پیدا ہوئے تھے۔ فرائڈ ۱۹۵۶ء میں سوسیور ۱۸۵۷ء اور درکھیم ۱۸۵۸ء میں۔

جو نتھن کلر نے سوسیور پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ان تینوں نے اپنے اپنے طور پر اپنے اپنے خاص میدان میں اس بات ہی کا انکشاف کیا ہے کہ معاشرہ افراد کے اعمال اور رویوں کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس اجتماعی معاشرتی سسٹم کا زائیدہ ہے جسے افراد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اندر جذب کر رکھا ہے۔ فرائڈ کا خیال تھا کہ انفرادی اعمال اور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اس لئے ممکن ہے کہ وہ ان مشترکہ لاشعوری حد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی امتناعات نے خواہش کو پابہ زنجیر کرنے کے لئے قائم کر رکھی ہیں۔ اسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لئے اہمیت کا حامل وہ مادی ماحول نہیں ہے جس میں وہ رہ رہا ہے بلکہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا ایک اجتماعی سسٹم ہے۔ سوسیور کا نظریہ یہ تھا کہ لسانیاتی سطح پر ترسیل اس لئے ممکن ہے کہ ہم نے اپنے بطون میں اجتماعی لسانی قواعد کا ایک سسٹم بنا رکھا ہے جو نوع انسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ان تینوں نظریوں میں انسانی اعمال کی ساختیاتی توضیح پر زور دیا گیا ہے نہ کہ تاریخی توضیح پر۔ تینوں عمودی زمانی یعنی Diachronic تناظر کے مقابلے میں افقی بے زمانی Synchronic تناظر کو اپنائے ہوئے ہیں۔ یوں زمانی عمل کی بجائے مکانی عمل کو اہمیت ملی ہے مائیکل فوکو نے لکھا ہے کہ

> The researches of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentred the subject in relation to the laws of its desire, the forms of its language, the rules of its actions or the play of its mythical and unimaginative discourse

فرائڈ، سوسیور اور درکھیم تینوں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے اسے محض ایک "ذریعہ" قرار دیا ہے لہٰذا بقول ان کے جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو

خواہش اسے آلہ کار بنا رہی ہوتی ہے جب وہ بولتا ہے تو زبان Langue اسے ذریعہ بنا کر بولتی ہے اسی طرح سوسائٹی جو اس کی ذات کے اندر موجود ہے اسے ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرتی ہے چنانچہ جب ساختیاتی تنقید والوں نے کہا کہ زبان بولتی ہے لکھاری نہیں Writing Writes Not Writers تو وہ دراصل اس بات ہی کا اعادہ کر رہے تھے جو مندرجہ بالا تینوں مفکرین نے کی تھی۔ اس سے یہ مراد ہرگز نہیں تھی کہ تخلیق کار اپنے مطالعہ سے حاصل کردہ معلومات کے اظہارِ مکرر کے سوا اور کچھ نہیں کرتا کیونکہ اگر ایسی بات ہوتی تو تخلیق عمل محض ایک اکتسابی عمل قرار پاتا۔ دراصل اس سے مراد یہ تھی کہ جس طرح عام گفتگو کے پیچھے زبان یعنی (Langue) موجود ہے۔ بالکل اسی طرح ادبی تخلیقات میں شعریات یعنی (Poetics) موجود ہے جس کے اپنے خدوخال' ایک اپنا ساختیہ ہے۔ جب ادیب لکھنے کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی Structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔ یوں اس کی سائیکی میں موجود تمام عناصر ---- اس کا مطالعہ' شخصی زندگی کے واقعات' سانحات سے اخذ کردہ تاثرات' اس کے شعوری اور غیر شعوری اعمال' اس کا نسلی اور ثقافتی سرمایہ وغیرہ ایک دوسرے میں مدغم ہو کر اور ایک خاص قسم کے نفسی طوفان سے گزر کر منقلب ہو جاتے ہیں۔ ان میں ایک طرح کی تابکاری شامل ہو جاتی ہے۔ اگر تحریر اس عمل سے نہ گزرے تو پھر افکار کا مجموعہ تو سامنے آجائے گا اشعار کا مجموعہ ہرگز نہیں۔ دوسرے لفظوں میں Writing سے مراد وہ لکھا ہوا "مواد" نہیں جس سے کتابیں بھری پڑی ہیں۔ اس سے مراد شعریات ہے جسے مس کئے بغیر ادب وجود میں نہیں آسکتا۔

اس نکتے کی مزید وضاحت کے لئے مجھے یہ کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید تو بہت بعد میں نمودار ہوئی اس سے پہلے تنقید نے تخلیق کو تین زاویوں سے پرکھا تھا۔ ان میں سے ایک زاویے نے تمام تر اہمیت تخلیق کار کو تفویض کی تھی اور تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اور اس کے سوانح کی روشنی میں پڑھا تھا بلکہ اس ماحول کو بھی پیش نظر رکھا جس میں تخلیق کار کی پرورش ہوئی تھی چنانچہ یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار کی شخصی اور نفسیاتی صورت حال کی زائیدہ تھی نیز اس نے کس حد تک تخلیق کار کی وساطت سے اس ماحول' زمانے اور سماج کا عکس پیش کیا تھا جس میں تخلیق کار نے اپنی زندگی بسر کی تھی ---- دوسرا زاویہ "قاری" کو تمام تر اہمیت تفویض کرنے کا تھا۔ نقاد

یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ کوئی بھی تخلیق قاری کو کس طور اور کس حد تک متاثر کرنے پر قادر ہوتی ہے گویا اس زاویئے کے مطابق تخلیق کے کھرا ہونے کو قاری پر تخلیق کے ممکنہ اثرات کے تابع قرار دیا گیا یعنی تخلیق کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ ان اثرات کی روشنی میں کیا گیا جو اس نے قاری پر مرتب کئے تھے یا مرتب ہو سکتے تھے چنانچہ اس زاویئے کے تحت بعض ناقدین نے تخلیق کو پرکھتے ہوئے یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی کہ وہ کہاں تک ایک Rod of Correction کے طور پر استعمال ہو سکتی ہے نیز کہاں تک اخلاقی سیاسی یا دیگر نظریات کو قاری تک منتقل کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔

تنقید کے تیسرے زاویئے نے تخلیق کار کی شخصی زندگی اور قاری کی ضروریات سے صرف نظر کر کے اس بات پر زور دیا کہ تخلیق کا بطور ایک منفرد اور خود کفیل اکائی تجزیہ کیا جائے اور تجزیہ کرتے ہوئے تخلیق کے سارے Infrastructure کو جو ابہام' قول محال' رمز' تناؤ اور رعایت لفظی وغیرہ پر مشتمل ہے زیر بحث لایا جائے دوسرے لفظوں میں تخلیق کا تجزیہ اس کی ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر لانے میں کامیاب ہونا چاہئے نہ یہ کہ اس میں معانی سمونے کی کوشش کی جائے۔

ساختیاتی تنقید نے تنقید کے ان تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا تاہم ان تینوں سے ایک ایک بات مستعار بھی لے لی مثلاً" تنقید کے پہلے زاویئے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کار کی سوانحی زندگی اور اس کا تاریخی حوالہ تنقید کے لئے بے کار ہے تاہم خود تخلیق کار کے بطون میں دیگر علمی شعبوں میں موجود کوڈ Code گرامر' یا Algorithm کے علی الرغم شعریات یا Poetics بطور ایک ماڈل موجود ہوتی ہے جس کو مس کئے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آ سکتی اور یہی وہ شئے ہے جس کے حوالے سے تخلیق کار ایک "بند ماحول" میں مقید رہنے کے بجائے باہر کے ساختیوں سے ہم رشتہ ہوتا ہے۔

تنقید کے دوسرے زاویئے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا اعلیٰ یا ادنیٰ ہونا ان تاثرات سے مشروط نہیں ہے جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے تاہم تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار اور قاری برابر کے شریک ہوتے ہیں چنانچہ ساختیاتی تنقید کے مطابق نقاد (یا قاری) ایک منفعل ہستی نہیں ہے جو ادب پارے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا ہوتا کہ ادب پارہ اسے

"معنی" کا دان دے بلکہ وہ خود ادب پارے کی کھوج میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔

تنقید کے تیسرے زاویے سے ساختیاتی تنقید نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا ایک اپنا ساختیہ ہے جو تخلیق کار کی سوانح اور اس کے تاریخی حوالے نیز قاری پر مرتسم ہونے والے اثرات سے بے نیاز ہے تاہم ساختیہ ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے ایک عالمگیر کوڈ Code یا ماڈل (بصورت شعریات) سے منسلک ہے اور دوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کو مکمل بھی کرتا ہے علاوہ ازیں وہ ایک ایسی خود کفیل اکائی نہیں ہے جو دوسری اکائیوں سے لا تعلق ہو۔ وہ نہ صرف خود رشتوں کی ایک اکائی ہے بلکہ اپنے سے باہر کی اکائیوں سے جڑی ہوئی بھی ہے نیز تخلیق کا ساختیہ دائرہ در دائرہ' پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا ہوا ایک طرح کی Hierarchy بھی بناتا ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید کسی تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے تو نہ تو محض تخلیق کار کے حوالے سے ایسا کرتی ہے اور نہ محض قاری کے حوالے سے' بلکہ تخلیق کو پرت در پرت کھولتی چلی جاتی ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ میں:

> "ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیونکہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) کے ایک عالم کے سوا اور کچھ نہیں ہے جس کا جسم کسی راز' کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ نہیں سوائے پرتوں کے ایک لا متناہی سلسلے کے جو اپنی سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا"

لہٰذا ساختیاتی تنقید کی رو سے نقاد کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو از سر نو دریافت کرے بلکہ اس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرے جس سے معانی کا انشراح ہوا تھا بعینہ جیسے ماہر لسانیات جملے کے معنی کو نشان زد کرنے کا ذمہ دار نہیں ہے۔ اس کا کام جملے کی اس ساخت کو نشان زد کرنا ہے جو اس کے معنی کو دوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

میرا تاثر یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید حرفِ آخر نہیں ہے لیکن ہر زاویہ نگاہ میں سچائی کی ایک آدھ رمق ضرور ہوتی ہے چنانچہ جس طرح تنقید کے مندرجہ بالا تینوں زاویوں میں سچائی کا کوئی نہ کوئی پہلو موجود ہے اسی طرح ساختیاتی تنقید میں بھی سچائی کا ایک یہ پہلو مضمر ہے

کہ تخلیق ایک یک سطحی ساختیہ نہیں ہے بلکہ کائنات ہی کی طرح دائرہ در دائرہ اور نقاب اندر نقاب ہے لہٰذا جب تک نقاد یا قاری تخلیق کا تجزیہ کرنے کے لئے خود بھی ایک تخلیقی عمل سے نہ گزرے وہ تخلیق کی چکا چوند میں اضافہ کرنے بلکہ یوں کہئے کہ تخلیق کو مکمل کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

پلٹ کر جب ہم اس سارے منظر نامے پر ایک نظر ڈالتے ہیں جو "نئی تنقید" سے لے کر ساختیات اور مابعد ساختیات یعنی نو مارکسی تنقید' ساخت شکنی کی حامل تنقید (بعض لوگ اسے پس ساختیات میں شامل نہیں سمجھتے' حالانکہ اسے شامل سمجھنا چاہئے) نیز نسوانی تنقید تک پھیلی ہوئی ہے تو اس میں ساختیاتی تنقید کی اہمیت ایک تو اس اعتبار سے بنتی ہے کہ اس نے "نئی تنقید" کی جبریت کو توڑا۔ دوسرے اس اعتبار سے کہ اس نے نہ صرف مارکسی نظریئے سے اثرات قبول کئے بلکہ مارکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی مرتسم کئے۔ تیسرے اس نے ساخت شکن تنقید Deconstructive Criticism اور نسوانی تنقید Feminist Criticism کو ایک ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختیاتی تنقید کی توسیع ہو گئی۔

"نئی تنقید" سے ساختیاتی تنقید کا انحراف نیوٹن کی طبعیات سے جدید طبعیات کے انحراف کے مماثل ہے اور یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی انداز فکر کی تشکیل میں جدید طبعیات ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ جدید طبعیات نے "مرکزہ" کی جگہ پیٹرن کو دے دی ہے جو اصلاً" رشتوں یا Connections سے بننے والی ایک گرہ ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اب Building Blocks کے ٹھوس مادی وجود کا تصور باقی نہیں رہا لہٰذا تصویر یہ نہیں ابھرتی کہ اجزاء ایک مرکزہ یا "کل" کے گرد طواف کر رہے ہیں بلکہ یہ کہ ایک پیٹرن موجود ہے جس کے تمام حصے آپس میں جڑے ہوئے ہیں اور یہ پیٹرن ہمہ وقت بننے اور ٹوٹنے میں مبتلا ہے یعنی حرکی ہے۔ اس سلسلے میں Fritjof Capra کے مندرجہ ذیل الفاظ صورت حال کی توضیح میں بے حد مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

In the new world-view, the universe is seen as a dynamic web of inter-related events. None of the properties of any part of this web is fundamental: they all follow from the properties of other parts, and the overall consistency of their mutual inter-relatedness determines the structure of the entire web.

جدید طبعیات کا یہ نظریہ اس قدیم مشرقی تصوف سے گہری مماثلت رکھتا ہے جو حقیقت کی جزو اور کل میں تقسیم کو نہیں مانتا بلکہ ایک لامحدود اور بے پایاں تخلیقی قوت کے وجود کا قائل ہے۔ ساختیات نے جدید طبعیات سے نہ صرف "کل" یا کلیت کا تصور اخذ کیا بلکہ قاری یعنی جزو کو "کل" کا خوشہ چین قرار دینے کے بجائے اس کا شریک کار بھی قرار دے ڈالا۔ ساختیاتی تنقید نے قرات کے جس عمل کو اس قدر اہمیت دی ہے وہ جدید طبعیات کی رو سے ناظر کی کارکردگی اور تصوف کی رو سے سالک کے طرز عمل سے مشابہ ہے۔ دوسری طرف ساختیات نے مارکسی نظریئے سے معاشرتی ہمہ اوست کا تصور اخذ کیا جو فرد کی جزوئیت کے مقابلے میں کل (یعنی سماج) کی کلیت کا موید تھا۔ مراد یہ کہ سوسائٹی کسی مرکزہ کے گرد افراد کے طواف کا نام نہیں ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہے جس میں مثبت اور منفی نوعیت کی لہریں سدا ایک دوسری سے ٹکراتی اور نئے نئے روابط میں متشکل ہوتی رہتی ہیں۔

اسی طرح ساختیات نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کی جست کے لئے بھی زمین ہموار کی ہے۔ وہ یوں کہ جب ساختیات نے مرکزہ کے بجائے پیٹرن کو اہمیت دی اور قاری کو شریک کار مان لیا تو گویا جزو اور کل کے قدیم رشتے کی تکذیب کرکے مروج مسالک سے انحراف کی ایک مثال پیش کردی۔ لازم تھا کہ اگلا قدم تعقلات کی حامل بنیادوں کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے پر منتج ہوتا۔ ساخت شکن اور نسوانی تنقید نے یہی کام انجام دیا جب انہوں نے ساختیات کے اس مطالبہ کے تتبع میں کہ Signifier کو Signified سے نجات دلائی جائے (جس کا مطلب یہ تھا کہ متعین معانی کے تسلط سے نجات ملے) یہ مطالبہ کیا کہ خود ذہن انسانی کی ساخت پر از سر نو روشنی ڈالی جائے تاکہ متعین تعقلات Deconstruct ہو جائیں اور "نتیجۃً" حقیقت کا اصل چہرہ طلوع ہو۔

اردو میں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث میں اب دلچسپی لی جانے لگی ہے۔ اس سے اردو تنقید نہ صرف درس و تدریس کے زیر سایہ پروان چڑھنے والے تنقیدی رویوں

سے نجات حاصل کرلے گی بلکہ متوازی مغربی تنقید کے ان مباحث سے بھی آشنا ہوسکے گی جو اب لسانیات، نشان فہمی، علم الانسان، فلسفہ اور طبعیات تک پھیل چکے ہیں۔ تاہم اس میں ایک خطرہ بھی ہے۔ وہ یہ کہ جب اس صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسی تنقید اردو میں داخل ہوئی تھی تو اپنے ساتھ اشتراکیت کی تھیوری بھی لائی تھی نیز اس مقصد کے ساتھ آئی تھی کہ ادب کو نظریہ کا تابع مہمل بنا کر اسے اشتراکیت کے فروغ کے لئے استعمال کرے گی گویا یہ تنقید Fully Loaded تھی اور ادب کی مقصدیت اور افادیت کے نظریئے کو مقدم گردانتی تھی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پارے کو فن کے میزان پر تولنے کے بجائے نظریئے کے میزان پر تولا جانے لگا۔ بعد ازاں یورپ میں جس نومارکسی تنقید کو فروغ ملا اس نے جمالیاتی پہلو کو بھی اپنے دامن میں جگہ دے دی مگر اس کی خبر ہمارے اکثر محترم ترقی پسند ناقدین کو بیس برس بعد ملی۔ اس دوران پُل کے نیچے سے بہت سا پانی بہہ چکا تھا۔ اب کچھ ایسی ہی صورتحال اردو میں ساختیات اور پس ساختیات کے نظریوں اور مباحث کو درآمد کرنے سے پیدا ہو رہی ہے۔ اگر ہم نے ان مباحث کی بھول . بھلیوں میں خود کو یکسر کھو دیا اور تخلیق کی پرکھ کے لئے ذوق نظر کی اساسی حیثیت کو ثانوی قرار دے کر ذہنی اپج کو زیادہ اہم جانا نیز تخلیق اور اس کے قاری کے بے حد نازک رشتے کو (جسے ساختیات نے ابھارا ہے) لغوی سطح پر قبول کرتے ہوئے تنقید کو آزاد تلازمہ خیال کی سطح تفویض کردی تو اس سے دوبارہ اس صورتِ حال کے جنم لینے کا خطرہ ہے جو مارکسی تنقید کے ابتدائی دور میں سامنے آئی تھی۔ میں نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں ایک جگہ لکھا ہے:

"جب قاری یا نقاد تخلیق کے رُوبرو آتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ آئینہ صفت تخلیق نے اسے منعکس کردیا ہے' اس طور کہ اس کی پوری ذات "غیر ذات" بن کر ابھر آئی ہے۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ "تخلیق" کی قرأت میں اپنے آپ کو ازسرِ نو تخلیق کرتا ہے"

ظاہر ہے کہ قاری کو تخلیق سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کے لئے خود بھی ایک تخلیق کار ہونا چاہئے۔ اگر وہ تخلیق کار نہیں ہے، تخلیقی عمل کے مراحل سے ناآشنا ہے اور ایک انتہائی حسّاس ذوقِ نظر کی میزان پر تخلیق کو تولنے کے ناقابل ہے تو پھر وہ ہزار تخلیق کے پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح اتارے (جیسا کہ رولاں بارت نے لکھا ہے) اس کا یہ عمل مشقت ہی قرار پائے گا، تخلیق کی "ازسرِنو تخلیق" متصور نہ ہوگا۔

سوسیور کا نظامِ فکر

سوسیور کے فکری نظام کی ابتدا اس بات سے ہوتی ہے کہ "زبان" نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نشانات سے کیا مراد ہے؟ ----- اصلاً نشانات تین طرح کے ہیں۔ ایک قسم وہ ہے جسے Index کہا گیا ہے۔ مثلاً دھواں اس بات کا انڈکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے۔ دوسری قسم Icon ہے جو مشابہت پر استوار ہے۔ مثلاً کسی شخص کی پورٹریٹ جو اس کی اصل شکل سے مشابہ ہے۔ تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اشیاء کا ربط باہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے مثلاً طعام کے آخر میں "میٹھا" جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ طعام کا اختتام ہو گیا ہے۔ لسانی نشان یعنی Linguistic Sign کا تعلق اس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (Form) اور خیال یا Concept کا نقطہ اتصال وجود میں آتا ہے ان میں سے ہیئت "شے کے خیال" کی طرف اشارہ کرتی ہے اور دال یعنی Signified کہلاتی ہے۔ جب کہ "شے کا خیال" (Notion of Thing) جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے۔ مدلول یعنی Signified کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں لفظ "کرسی" ادا کرتا ہوں تو یہ اشارہ ہے اس خیال کی طرف جو کرسی کا ہے۔ لہٰذا لفظ "کرسی" (جو ایک آواز ہے) بصورت "دال" ابھرتا ہے جب کہ کرسی کا Concept بطور "مدلول" سامنے آتا ہے۔ مگر لسانی نشان کی "دال اور مدلول" میں تقسیم محض وضاحت کے لئے ہے ورنہ اسے تقسیم کرنا ممکن نہیں ہے۔ وجہ یہ کہ لسانی نشان کاغذ کے ایک ورق کی طرح ہے جس کا ایک رخ "دال" اور دوسرا "مدلول" ہے۔ اگر آپ اس کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی دال اور مدلول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دوسری طرف اگر آپ ان میں سے ایک کو

نابود کریں گے تو دوسرا از خود نابود ہو جائے گا۔

سوسیور کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ لسانی نشان اصلاً بلا جواز یعنی Arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی مدلول کے لئے کوئی سا دال (آواز کا روپ) کام دے سکتا ہے۔ مثلاً کرسی کے لئے اگر "کرسی" یا "مرسی" یا "شرسی" کی آواز نکالی جائے جس کا اشارہ "کرسی کے خیال" کی طرف ہو تو یہ لفظ بھی اتنا ہی کار آمد ہوگا جتنا کہ لفظ "کرسی"۔ شرط صرف یہ ہے کہ معاشرہ اس لفظ کو قبول کرلے۔ لہٰذا لسانی نشان فطرت کا عطیہ نہیں ہے بلکہ معاشرہ اسے اپنے اجتماعی عمل سے جنم دیتا اور نافذ کرتا ہے لیکن جو نتھن کلر لکھتا ہے کہ لسانی نشان کو محض دال اور مدلول کے "بلا جواز رشتے" تک محدود کرنا ناکافی ہے کیونکہ اس کے کچھ اور ابعاد بھی ہیں۔ مثلاً اس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلول (سگنی فائڈز) اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث دوسری زبانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کو بآسانی دوسری زبان میں ترجمہ نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً کسی ایک زبان کا لفظ "کرسی" اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشان دہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دوسری زبانوں میں کرسی کے متبادل الفاظ بھی شے کی اسی وضع کو نشان زد کریں کیونکہ وہاں جو "شے" ہوگی وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھوٹ پڑنے سے اپنے اندر وضع کے کچھ انوکھے پیرائے بھی محفوظ رکھے ہوگی۔ دوسرے لفظوں میں ہر زبان کے لسانی نشانات' اپنے اپنے مدلول کی مخصوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں۔ لہٰذا ان کا اس طور ترجمہ کرنا کہ سارے Shades of Meaning گرفت میں آجائیں قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (سگنی فائرز) کا ہے کیونکہ وہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معانی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر "راجہ" کا لفظ ریاست کے سربراہ کے لئے مختص رہا ہے (اور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے "نائی" کے لئے بھی استعمال کیا جانے لگا ہے۔ جو نتھن کلر نے لفظ Cattle کا ذکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنوں میں مستعمل تھا مگر اب گائیوں بھینسوں کے لئے رائج ہے۔ بات کا لب لباب یہ ہے کہ لسانی نشان' دال اور مدلول دونوں سطحوں پر بلا جواز یعنی Arbitrary ہوتے ہیں۔ لہٰذا انہیں الگ الگ کرکے دکھانا ضروری نہیں ہے۔ اصلاً یہ دونوں اس رشتے کے مرہون منت ہیں جو ان کے درمیان قائم ہوچکا ہے۔ جان سٹورک نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "دال" وہ آواز ہے جو کسی نہ کسی

"مدلول" کو نشان زد کرتی ہے یا بصورت تحریر یہ وہ بامعنی نشان ہے جو کاغذ پر بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی "دال" اگر "مدلول" کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ ایک بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں سب "دال" کسی بھی زبان کے مادی پہلو (Material Aspect) کو پیش کرتے ہیں جب کہ "مدلول" زبان کے ذہنی پہلو (Mental Aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھول جو ویرانے میں کھلتا ہے "لسانی نشان" نہیں ہے کیونکہ اسے لسانی نشان میں ڈھالنے والا کوئی موجود نہیں ہے۔ لیکن جب کسی ثقافتی دائرے کے اندر پھول کو رکھ دیں مثلاً" جب پھول کو جنازے کا حصہ بنا دیں تو وہ غم کا نشان بن جاتا ہے۔ چنانچہ ایسی صورت میں پھول دال (سگنی فائر) کہلائے گا جب کہ غم مدلول (سگنی فائیڈ) متصور ہوگا۔ جب پھول کو یوں بطور نشان استعمال کیا جائے تو وہ مخاطِب اور مخاطَب کے درمیان ایک کوڈ سا بن جاتا ہے۔ لہٰذا بقول سوسیور زبان ایک ہیئت یا Form ہے' موجود بالذات یا Substance نہیں ہے۔

سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر استوار ہے وہ زبان کی Langue اور Parole میں تقسیم ہے۔ لانگ سے سوسیور کی مراد زبان کا وہ نظام (System) ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جب کہ پیرول سے مراد کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ بقول ٹیرنس ہاکس گفتار (پیرول) آئس برگ کا وہ حصہ ہے جو پانی کی سطح کے اوپر موجود نظر آتا ہے جب کہ زبان (لانگ) وہ حصہ ہے جو زیرِ سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ لانگ آئس برگ کے مخفی حصے کی طرح ٹھوس نہیں ہے۔ لہٰذا ایک ایسے آئس برگ کا تصور کرنا ہوگا جس کا ظاہر حصہ تو ٹھوس ہے مگر مخفی حصہ ایک ایسی غیرمادی "شے" یا نظام ہے جو اصلاً" محض روایتوں' رشتوں اور اصولوں یعنی گرائمر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس گرائمر کے مطابق (جو نظر نہیں آتی) الفاظ کو جملوں میں پرو کر متقابل خیالات یا تصورات یا Notions کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ انسان کے لئے "گفتگو کرنا" فطری عمل نہیں۔ اس کے لئے فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے جس کے اندر لسانی نشانات متقابل خیالات یا تصورات کے مظہر بن جاتے ہیں۔ شاید اسی لئے نوام چامسکی

نے یونیورسل گرامر (Universal Grammer) کا ذکر کیا تھا جو اکتسابی نہیں بلکہ وہبی ہے۔ یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے "زبان" اور "گفتار" کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد شطرنج کی ہر گیم سے ماورا ہیں۔ لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران مختلف چالوں میں جو رشتے وجود میں آتے ہیں وہ صرف آنے والے ان قواعد ہی کے مطابق ہوتے ہیں یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرائے زبان کی اس گرامر کی اساس پر استوار ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ سوسیور کے نزدیک "زبان" لسانی صلاحیت

(Linguistic Faculty) کا نام ہے جب کہ "گفتار" اس صلاحیت کی کارکردگی (Performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی انتظامی صلاحیت کا اظہار منتظمین کے ذریعہ کرتی ہے" زبان (لانگ) محض ایک عام سا سسٹم نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے بلکہ وہ تو ایک ایسا سسٹم ہے جس کے اندر جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی مضمر ہوتا ہے ہم جب زبان (لانگ) کو گفتار (پیرول) سے جدا کرتے ہیں تو دراصل اجتماعی سماجی رویے کو انفرادی رویوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عنصر کو حادثاتی عناصر سے ممیز کرتے ہیں۔

سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں ---- ایک وہ رشتے جو انتخاب (Selection) کی بنیاد پر استوار ہیں اور دوسرے جو اتحاد اور اتصال سے عبارت ہیں۔ مقدم الذکر کو عمودی روابط یعنی

Paradigmatic Relations کا نام ملا ہے اور موخر الذکر کو افقی یعنی

Syntagmatic Relations کا ---- مقدم الذکر رشتے عناصر کے تقابل سے اکتساب کرتے ہیں جبکہ موخر الذکر رشتے عناصر کو جوڑنے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر مجھے کوئی بات کہنی ہے تو میں زبان کے "خزانے" کے اندر ایک چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب الفاظ کے فرق (Difference) کی بنا پر ہوگا۔ مثلاً" بیٹھنے کی شے کے لئے کرسی' مونڈھا' تپائی' سٹول' صوفہ متعدد الفاظ زبان کے اندر موجود ہیں مگر میں لفظ "کرسی" کا انتخاب کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہوئی اس شے

کو صحیح طور پر نشان زد کرسکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دوسری طرف جب میں انتخاب کردہ لفظ یا الفاظ کو جملے میں استعمال کروں گا تاکہ وہ مفہوم عیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے تو یہ عمل اتصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اور قربت (Contiguity) کا مظہر قرار پائے گا۔ گویا مقدم الذکر رشتے مزاجاً" عمودی ہیں اور موخر الذکر مزاجاً" افقی! مقدم الذکر رشتے Binary Opposites کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اشیاء کے "فرق" سے اکتساب کرتے ہیں جب کہ موخر الذکر رشتے الفاظ کو جوڑنے کے عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسیور کے مطابق سارا لسانی نظام انہی عمودی اور افقی رشتوں پر مشتمل ہے۔ یہی زبان کا ساختیہ یا سٹرکچر بھی ہے تاہم یہ سٹرکچر اپنے اندر مختلف سطحیں (Levels) رکھتا ہے جن میں ہر سطح پر ہم ایسے عناصر کی نشاندہی کرسکتے ہیں جو ایک دوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں نیز ایک دوسرے سے جڑ کر برتر سطح کے Units کو مرتب کرتے ہیں تاہم ان میں سے ہر سطح ساختیے کے بنیادی اصولوں ہی کے تابع رہتی ہے۔

سوسیور کے فکری نظام کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان کا ایک ایسے نظام کے طور پر مطالعہ کرنا چاہئے کہ کسی ایک خاص لمحے اس کی تمام تر کارکردگی کا احاطہ کیا جاسکے نہ یہ کہ وقت کی گزران کے ساتھ زبان میں جو تبدیلیاں آتی ہیں' صرف انہیں کو مرکزِ نگاہ بنایا جائے۔ اس سلسلے میں جان سٹورک نے لکھا ہے کہ سوسیور سے پہلے کے ماہرین لسانیات زبان کا مطالعہ اس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے اور زبان کے اندر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس عمل کو سوسیور نے دو زمانی یعنی Diachronic رویہ قرار دیا اور اس کی مخالفت کی۔ سوسیور کے مطابق ساختیات بحیثیت مجموعی "یک زمانی" ہے۔ اس کا مقصد زبان کے نظام یا اس کی ساخت کو غیر تاریخی تناظر میں رکھ کر زیر مطالعہ لاتا ہے۔ (اس بات سے سروکار رکھے بغیر کہ وہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر موجودہ صورت تک پہنچی ہے) بعد ازاں جب فرانس میں مارکسیت نے ساختیات کی مخالفت کی تو وہ اسی بنیاد پر تھی کیونکہ مارکسیت کی نظروں میں "تاریخ" کو مسترد کرنا ناقابل فہم تھا۔ اصلاً" مارکسیت سماجی حقیقت کی تاریخی سطح کو اجاگر کرنے کے حق میں ہے جو دو زمانی (Diachronic) رویہ ہے لہٰذا ساختیات سے (جو یک زمانی (Synchronic) ہے) اس کی مفاہمت مشکل تھی۔ زبان کی "دو زمانی" اور "یک زمانی" میں تقسیم سے سوسیور نے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ زبان کوئی ایسا

نظامِ فکر نہیں ہے جو کسی غیر متغیر "جوہر" کا حامل ہو بلکہ وہ ایک ہیئت (Form) ہے جو اپنے اجزا کے ربطِ باہم سے عبارت ہے جب کہ خود ان اجزاء کی پہچان ان کی "موجودگی" یعنی ان کی مقرر اور متعین حیثیت کے باعث نہیں بلکہ اس بات کے باعث ہے کہ وہ باہمی "فرق" کی بنیاد پر قائم ہیں۔ دیکھا جائے تو "زبان" میں موجود یہ "فرق" ہی اصل بات ہے اور اسی سے لسانی نظام کے اندر نشانات (Signs) کی "قیمت" مقرر ہوتی ہے تاہم یہ قیمت بدلتی بھی رہتی ہے کیونکہ زبان کا سارا نظام بنیادی طور پر بلا جواز یعنی Arbitrary ہے جو ----- غور کیجئے تو زبان کے نظام کا یہ "یک زمانی" روپ جس کی سوسیور نے تبلیغ کی، اس انداز نظر ہی سے منسلک ہے جس کا اظہار نطشے، فرائڈ اور ہائیڈگر نے کیا ہے کہ وجود (Being) یا موجودگی (Presence) اصل حقیقت نہیں ہے۔ اصل حقیقت تو وہ کھیل یا لیلا یا Becoming ہے جو اصلا" رقص سے مشابہ ہونے کے باعث ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں (Relations) سے عبارت ہے اور ان رشتوں سے ہٹ کر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دوسرے لفظوں میں رقص کی تمام تر حرکات یا اشارات (Gestures) رقص سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے بلکہ بجائے خود رقص ہیں۔ اسی طرح حقیقت کا یک زمانی اظہار بجائے خود "حقیقت" ہے اس میں دوئی ناپید ہے۔ یہ خود ہی کھیل بھی ہے اور کھلاڑی بھی۔ دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔ سوسیور کی لسانیات بھی اصلا" یک زمانی کے حوالے سے زبان کے نشانات کو ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ رقص زبان یعنی Langue کے اصولوں ہی کے تابع ہے۔ دوسرے لفظوں میں زبان اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث بجائے خود رقص کے عالم میں ہے۔ بلکہ خود ایک لسانی رقص ہے۔ زبان کے بارے میں سوسیور کے انقلابی نظریات نے بعد ازاں ساختیات پر جو اثرات مرتسم کئے وہ سب کے علم میں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارت کی اس بات کی تفہیم کہ تخلیق پیاز کے پرتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ ان چھلکوں کو اتارتی چلی جائے یعنی ان کا رقص دکھائے، سوسیور کے نظامِ فکر کو سمجھے بغیر کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔

رولاں بارت کا فکری نظام

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے ایک سوالنامہ ارسال کیا جس میں فرانس کے مشہور ساختیاتی نقاد رولاں بارت کی متعدد فکری جہات میں سے اکریوین Ecrivain) اور اکریونت Ecrivant کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواباً میں نے انہیں جو تحریر بھیجی اس کا ایک اقتباس درج ذیل ہے:

"رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طبقہ ان لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض "ذریعہ" سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادبی تخلیق کی حیثیت اس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔ جب چھاگل منزل پر پہنچ جاتی ہے تو اس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کو رولاں بارت نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو "ذریعہ" قرار نہیں دیتے بلکہ اسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو رولاں بارت نے اکریوین کہا ہے۔ وہ انہیں "مصنف" کہہ کر بھی پکارتا ہے جب کہ اکریونت کو محض "محرر" کا نام دیتا ہے۔ محرر ادیب زبان کے حوالہ جاتی پہلو Referential Aspect سے منسلک ہوتے ہیں جب کہ مصنفین زبان کے جمالیاتی پہلو سے! ہمارے یہاں ادب کی "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے زندگی" میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت کی تقسیم ہی سے مشابہ ہے۔ "ادب برائے زندگی" کے علم بردار اکثر و بیشتر ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لئے استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں (مثلاً کسی معاشی، مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ

کے لئے) جب کہ "ادب برائے ادب" والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ ہیئت اور مواد کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکریونت (محرر) ہیئت اور مواد میں تقسیم روا رکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک دونوں میں وہی رشتہ ہے جو لفافہ (Envelope) اور اس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے جب کہ اکریوین کا یہ موقف ہے کہ "لفافہ" اور "چیز" دو مختلف اشیاء نہیں ہیں بلکہ ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ اگر چھاگل اور پانی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکریونت کے نزدیک فارم (چھاگل) اور مواد (پانی) کا رشتہ Container اور Contained کا ہے جب کہ اکریوین کے مطابق ہیئت اور مواد کا رشتہ وہ ہے جو برف کی سل اور پانی میں ہوتا ہے۔ پانی برف کی سل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رقعہ بند ہوتا ہے) بلکہ برف کی سل بجائے خود پانی ہے۔ لہٰذا اکریوین کے مطابق تخلیق کی ایک اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔ رولاں بارت نے اسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے۔ اور اس سے حاصل ہونے والی لذت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے"۔

واضح رہے کہ رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے اس فرق کو اپنے مضمون ecrivains et ecrivants میں پیش کیا تھا۔ بعد ازاں یہ مضمون اس کی تصنیف Critical Essays میں شامل کرلیا گیا۔ رولاں بارت کی بعد کی تحریروں میں بظاہر الفاظ کا یہ جوڑا غائب ہوگیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے فکری نظام میں یہ شکلیں بدل بدل کر بار بار ابھرتا رہا۔ دراصل رولاں بارت ایک نہایت خلاق شخصیت تھا۔ وہ جب کسی مسئلہ پر اپنا نقطہ نظر پیش کردیتا اور اس سلسلے میں اصطلاحات وضع کرلیتا تو پھر کچھ ہی عرصہ کے بعد وہ مسئلہ کے کسی اور پہلو کو ابھار دیتا جس کے لئے وہ نئی اصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لئے جونتھن کلر نے اپنی کتاب بعنوان Barthes میں لکھا ہے۔

BARTHES is a seminal thinker but he tries to uproot his seedlings as they sprout. Whe n his projects flourish, they do so without him or despite him. (p 12)

اس اقتباس سے شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارت گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا، گاہے دوسرے نظریے کو حرز جان بنا لیتا تھا مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دکھائی دینے

والے اضطراری رویے کے عقب میں رولاں بارت ایک منضبط اور مربوط سوچ کا مالک دکھائی دیتا ہے۔ ایک ایسی سوچ جو بتدریج پھول کی طرح کھلتی چلی گئی ہے۔

اس سلسلے میں بات ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتی ہے جب رولاں بارت نے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس نے بات لکھاری کے حوالے سے کی تھی اور دو قسم کے لکھاریوں کو نشان زد کیا تھا۔ یہ رولاں بارت کا ابتدائی زمانہ تھا جب وہ ابھی مصنف (Author) کے وجود کا قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے جب اس نے S/Z لکھی تو مصنف کے بارے میں اس کے تصورات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت سے رولاں بارت شروع ہی سے متاثر تھا اور Existence precedes Essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جوہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً" آزاد ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں ہے۔ رولاں بارت ابتدا" سارترے سے بھی زیادہ اصلیت (Essentialism) کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا۔ تاہم یوں لگتا ہے جیسے وہ ابھی لکھاری کے وجود کا بہرحال قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے رولاں بارت مصنف کی کارکردگی بلکہ اس کے وجود تک سے منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے ہی اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا:

"اب ہمیں اس بات کا علم ہے کہ لکھت کسی واحد الہیاتی معنی (Author God کا پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی بلکہ وہ ایک ایسی تہ در تہ Space ہے جس میں بہت سی تحریریں ایک دوسری سے ٹکراتی اور باہم آمیز ہوتی ہیں"۔

جس کا مطلب یہ تھا کہ وہ اب مصنفین کے بجائے لکھتوں کے مطالعہ کی سفارش کر رہا تھا۔ اس موقف پر کچھ اثرات "نئی تنقید" کے بھی نظر آتے ہیں جس نے "تصنیف بغیر مصنف" کا نعرہ لگایا تھا مگر زیادہ اثرات ساختیات کے ہیں جس نے "مرکز گریز" ساخت کا تصور پیش کیا تھا۔ ساختیات کا یہ تصور نطشے اور ہائیڈگر کے حوالے سے ساخت کے قدیم "مرکز آشنا" نظریے کی نفی سے تو عبارت تھا ہی (اور اس کا ذکر بہت ہو چکا ہے) مگر میری

رائے میں اس پر کوانٹم طبیعیات کا وہ نظریہ بھی اثر انداز ہوا تھا جو ساخت کو "رشتوں کا جال" (Web of relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اس ضمن میں "خدا کی موت" کا اعلان کردیا تھا جو اصلاً" جوہر یا واحد معنی کو مسترد کرنے کی ایک کاوش تھی۔ اس سلسلے میں جب رولاں بارت نے مصنف کو Author - God کا لقب عطا کرکے اس کی موت کا باضابطہ اعلان کیا تو گویا اس نے نطشے کے قول ہی کو دہرایا۔ بہرحال رولاں بارت نے اب لکھاری کے حوالے سے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو Readerly (Lisible) اور Writerly (Scriptible) میں تقسیم کرکے پیش کردیا۔ دوسرے لفظوں میں وہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی' اب لکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

رولاں بارت نے لکھت کی دو اقسام کو اپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے۔ ان میں سے ایک کو اس نے Readerly اور دوسری کو Writerly کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر وہ تحریر ہے جسے قاری از اول تا آخر ایک سانس میں پڑھ جاتا ہے۔ اس پیاسے شخص کی طرح جو مشروب کا گلاس غٹا غٹ پی جانے کا مظاہرہ کرتا ہے ایسی تحریر قاری کو صارف یعنی Consumer میں تبدیل کردیتی ہے۔ اس کے برعکس موخر الذکر تحریر قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے۔ وہ مشروب کا گلاس غٹا غٹ پی نہیں جاتا بلکہ مزے مزے سے رک رک کر اسے چکھتا' سرکتا' اس کی خوشبو' ذائقہ' اس کی ٹھنڈک یا گرمی' اس کے رنگ اور روپ سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ وہ گویا مشروب کے جملہ پہلوؤں اور اوصاف سے تجربے کی سطح پر متعارف ہوتا ہے اور یوں مشروب کو ایک "چیزے دیگر" میں بدل دیتا ہے۔ تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے کہ قاری (کنزیومر) اسے از سر نو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے بحیثیت پروڈیوسر ابھر آتا ہے۔ Readerly تحریر وہ ہے جو ایک خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری بھی ایک سحر زدہ انسان کی طرح اس کے پلو سے بندھا چلا جاتا ہے مگر Writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گمان ہوتا ہے۔ بقول سٹورک Readerly تحریر میں قاری کا سفر افقی (Horizontal) ہوتا ہے جب کہ Writerly تحریر میں عمودی یعنی Vertical نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ جب ۱۹۶۰ء میں رولاں بارت نے لکھاری کو حوالہ بنایا تھا تو وہ

طرح کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا۔ ایک اکریونت جو کم تر درجے کا لکھاری تھا' دوسرا اکریوین جو اعلیٰ درجے کا لیکھک تھا۔ مگر اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں جب وہ لکھاری کے وجود کو مسترد کرچکا تھا تو اس نے لکھت کی بھی دو اقسام کی نشاندہی کی۔ ایک عام سی تحریر یعنی Readerly دوسری خاص تحریر یعنی Writerly۔ غور کیجئے کہ بات وہی تھی جو اس نے ۱۹۶۰ء میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی مگر جسے وہ ۱۹۷۰ء میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ کیا Readerly اور Writerly کا فرق اصلا" ان کے عقب میں موجود Ecrivant لکھاری اور Ecrivain لکھاری کا فرق نہیں ہے تو رولاں بارت کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں تھا بجز اس کے کہ وہ کہتا کہ اس کے سامنے اب لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے۔ اگر اس سے کچھ پوچھنا ہے تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے۔

تحریر کے ان دو نمونوں میں سے Writerly تحریر کو رولاں بارت نے Text کا نام دیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر Text کا امتیازی وصف نہ تو اس کا معنی ہے اور نہ اس کے مصنف کا منفرد طرز احساس (جیسا کہ رولاں بارت کا موقف ہے) تو پھر Text کو کیسے "پڑھا" جائے؟ اس سلسلے میں رولاں بارت کہتا ہے کہ Text ایک ایسی ساخت یا سٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آرہے ہوتے ہیں مگر یہ تغیرات ان Codes یا Conventions کے تابع ہوتے ہیں جن سے سٹرکچر عبارت ہے۔ بارت نے اس سلسلے میں Codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا اعادہ غیر ضروری ہے فقط اس قدر کہنے پر اکتفا کروں گا کہ بارت نے Text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے اس کی تخلیق سے مصنف کی کارکردگی کو منہا کردیا ہے۔ اس کے بجائے اس نے لکھت کو تمام تر اہمیت دیتے ہوئے "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا اعلان کیا ہے۔ گویا یہ کہا ہے کہ لکھت کی ایک اپنی بوطیقا' ایک اپنا سسٹم یا نظام ہے جس میں مصنف کوئی حصہ نہیں لیتا۔ یوں لگتا ہے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہ راست سوسیور کے اس نظریے سے ماخوذ ہے جو پیرول (گفتار) کی ساری بوقلمونی اور تغیر کے عقب یا بطن میں زبان (Langue) کے نظام کی نشاندہی کرتا ہے۔ رولاں بارت نے بھی لکھت کے پس پشت Codes کا ذکر کیا ہے یعنی ایک ایسی تہ در تہ Space کا ذکر جو Codes سے عبارت ہوتی ہے۔ یہ تہ در تہ Space اصلا" ایک ساخت یعنی Structure ہے جو یونگ کے آر

کی ٹائپ کی طرح اندر سے خالی ہے تاہم یہ ایسی تھوں Codes اور Conventions سے یقیناً" عبارت ہے جو دائمی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر ایک ایسی ساخت ہے جو پیاز سے مشابہہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اندر کوئی پیغام یا معنی ملفوف نہیں ہے۔ اس نے اسے ایک ایسا لفافہ Envelope بھی قرار دیا ہے جس کے اندر خط موجود نہیں ہے۔ اسی حوالے سے اس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذکر کیا ہے جو بقول اس کے تمام تر اہمیت لفافے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لفافے میں بند کسی چیز کو۔

میں Text کی بحث کو طول دینا نہیں چاہتا۔ فقط اس نکتے کو ابھارنے کا متمنی ہوں کہ بارت نے جہاں لکھاریوں کو Ecrivain اور Ecrivant میں تقسیم کیا ہے وہاں Text کی بھی دو اقسام کا ذکر کیا ہے یعنی Writerly اور Readerly کا۔ ان میں سے Ecrivain اور Writerly کو ایک خانے میں اور Ecrivant اور Readerly کو دوسرے خانے میں رکھنا چاہئے کیونکہ لکھاری کے حوالے سے جو اوصاف Ecrivain کے ہیں وہی لکھت کے حوالے سے Writerly کے ہیں (دونوں کو بارت نے افضل اور معتبر جانا ہے) اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل موقف تبدیل نہیں ہوا۔ فقط اس کا Stress تبدیل ہوا ہے۔ کیوں تبدیل ہوا ہے؟ یعنی لکھاری کو اس نے کیوں مسترد کیا ہے تو اس بات کی وضاحت میں اوپر کرچکا ہوں۔

اب آیئے قاری کی طرف! جس طرح رولاں بارت نے لکھاری اور لکھت کو دو دو میں تقسیم کیا ہے اسی طرح قاری کو بھی دو میں بانٹ دیا ہے (دیکھئے کہ بارت جوڑے بنانے کا کس قدر شائق ہے) اس سلسلے میں ایک تو اس نے قاری کو نشان زد کیا ہے جو Text سے عام سی لذت کشید کرتا ہے (لذت کے لئے بارت نے Plaisir کا لفظ استعمال کیا ہے) اور دوسرے اس قاری کو جو Text سے غایت انبساط حاصل کرتا ہے (اس کے لئے اس نے لفظ Jouissance برتا ہے)

دراصل رولاں بارت نے لکھت کو جسم متصور کرکے اس سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں سمیٹ لیا تھا۔ بارت کے مطابق قاری کی حیثیت اس Lover کی سی تھی جو محبوبہ (تحریر) کے جسمانی حسن کا والہ و شیدا ہوتا ہے اور محبوبہ کی ہر ادا، اس کی گفتگو کی چاشنی، اس کے رنگ و روپ کی چاندنی، اس کی خوشبو، لباس، بدن کا

گداز' اس کے پیکر کی خنکی یا گرمی' ان سب سے لذت کشید کرتا ہے۔ تاہم بارت نے لذت کشید کرنے کے عمل کو بھی دو حصوں میں تقسیم کردیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے لذت کوش قاری (Pleasure - Seeker) اور آنند کوش قاری (Ecstacy - Seeker) کے مابہ الامتیاز کو بھی آئینہ کردیا ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

> On the one hand. I need a general pleasure ---- and on the other hand I need a particular pleasure. a simple part of the pleasure as a whole. whenever I need to distinguish euphoria. fulfillment . comfort from shock. disruption. even loss which are proper to ecstacy.

بظاہر رولاں بارت نے سارا زور عموی لذت کے حصول پر دیا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن مقصود بالذات ہے اور کسی نظریے' آدرش یا معنی کا حامل ہونے کے باعث دلکش نہیں' اسی طرح تحریر بھی اپنا مادی وجود رکھتی ہے اور اپنے مادی اوصاف کی بنا پر ہی قابل توجہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح محبوبہ کا پورا وجود اس کے بدن سے مس ہونے والی اشیاء مثلاً" رومال یا انگوٹھی یا لباس نیز محبوب کے جسم کے بعض حصے مثلاً" آنکھیں اور عارض اور بال وغیرہ لذت بہم پہنچاتے ہیں اسی طرح تحریر بھی اپنی خوبصورت لفظی تراکیب' اپنی شبیہوں' استعاروں' تضمین' تصرف اور محاوہ وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشی ہے۔ اس سلسلے میں بارت نے چار مراحل یعنی Hysteric' Fetishist Paranoid' اور Obsessional کا ذکر کیا ہے ان کے متوازی تحریر سے لطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے۔ مگر رولاں بارت کہتا ہے کہ تحریر سے لطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عموی وظیفہ ہے جب کہ بعض اوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری عموی لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملتوی کردیتا ہے۔ کہہ لیجئے کہ خود تحریر جب Writerly نوع کی ہو تو قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصول کو ملتوی کرتے ہوئے جا بجا Gaps' چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے جو ایک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں۔ ان Gaps اور درزوں کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذت ملتی ہے وہ عام قسم کی لذت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن اس غایت انبساط (Ecstacy) کو پیدا نہیں کرسکتا جو لباس کے

چاک میں سے لو دیتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو میں تقسیم کردیا ہے۔ یعنی وہ قاری جو عموی لذت کشید کرتا ہے اور وہ قاری جو غایت انبساط حاصل کرتا ہے۔

آیئے اب اس بحث پر ایک عموی نظر ڈالیں۔ آپ محسوس کریں گے کہ رولاں بارت کا فکری نظام ایک تثلیث پر استوار ہے۔ یہ تثلیث --- "لکھاری' لکھت اور قاری" سے مرتب ہوئی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے Ecrivant اور Ecrivain کی نشاندہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدم الذکر کم تر اور موخر الذکر برتر ہے۔ اس کے بعد اس نے لکھت کا ذکر کرتے ہوئے اسے Readerly اور Writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ موقف اختیار کیا ہے کہ مقدم الذکر عام مگر موخر الذکر خاص ہے۔ آخر میں اس نے قرات پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو لذت کوش اور آنند کوش میں تقسیم کردیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ ہرچند تحریر سے لذت کوشی کا عمل ہی صحیح عمل ہے نہ کہ تحریر کو کسی معنی کی ترسیل کا ذریعہ بنانے کا عمل تاہم قرات کے دوران آنند اور غایت انبساط کے جو لمحات آتے ہیں وہی قرات کا ثمر شیریں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارت کا نظام فکر جن دو خانوں میں بنا ہوا نظر آتا ہے وہ یہ ہے:

Plaisir- Readerly- ecrivant (1)

Jouissance- Writerly- ecrivain (2)

حقیقت یہ ہے کہ ابتداء ہی سے رولاں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اور زرخیز خیال موجود تھا جو آخر تک اس کا ہم سفر رہا۔ اپنے سفر کے دوران بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لئے رکا اور منزل کو اپنے "خیال" کے آئینے میں سے دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری لکھت اور قاری اس سفر ہی کی تین منازل تھیں۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ کہ بارت نے اپنے اس سارے سفر کو ایک Text تصور کرتے ہوئے اس سے لذت کشید کرنے کی جو کوشش کی وہ Disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ Decipher کرنے پر! چونکہ بارت معنی یا جوہر کو مانتا ہی نہیں تھا لہٰذا اسے کچھ Decipher کرنا نہیں تھا۔ اسے تو صرف Disentangle کرنا تھا چاہے وہ اس Disentanglement کا پیاز کے پرت اتارنے میں مظاہرہ کرتا یا جراب کو ادھیڑنے میں! بارت کہتا ہے کہ اصل لطف کھولنے میں' بے نقاب

کرنے میں ہے اس لئے نہیں کہ بے نقاب کرنے پر اندر سے کوئی شے برآمد ہوگی (کیونکہ شے تو موجود ہی نہیں ہے) مثلاً" جراب کے معاملے میں جب دھاگے کو گرہوں اور پرتوں سے آہستہ آہستہ نجات ملے گی تو آخر میں دھاگے کے سوا باقی کچھ نہیں رہے گا۔ بارت کے نزدیک یہ دھاگا ہی اصل سٹرکچر ہے اور دھاگے کا مختلف صورتیں اختیار کرتے چلے جانا ان Codes کے تابع ہے جن سے یہ دھاگا مرتب ہوا ہے۔ عاشق، شاعر، رقاص یا موسیقار (لکھاری یا قاری) اس جراب (لکھت) کو ادھیڑنے کی کوشش ہی میں لطف حاصل کرتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ ادھیڑنے کے اس عمل سے انہیں بالاخر کسی معنی یا جوہر تک رسائی حاصل ہوگی تو یہ ان کا خیال خام ہے۔ ہمارے ہاں پنجاب میں یہ مثل مشہور ہے کہ کھدو (کپڑے کا گیند) کھولیں تو اس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کترنیں) ہی برآمد ہوں گی۔ مراد یہ کہ کچھ برامد نہ ہوگا۔ اس مثل کا اطلاق رولاں بارت کے مرکزی خیال پر بخوبی ہو سکتا ہے۔ اپنی کتاب Image Music Text میں بارت لکھتا ہے۔

> In the multiplicity of writing. everthing is to be disentangled, nothing deciphered. the structrure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath: the space of writing is to be ranged over, not pierced: writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it. carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely that way literature, by refusing to assign a secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) liberates what may be called an anti--theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is in the end, to refuse God.
> (P 147)

دیکھئے کہ رولاں بارت کی اس تحریر میں نطشے کی آواز کیسی صاف سنائی دے رہی ہے! بارت جب کہتا ہے کہ Text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو وہ دوسرے لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات کے Text میں بھی کوئی حقیقت عظمیٰ بطور معنی نہیں ہے۔ اس معاملے میں نطشے تو خیر اس کا جد امجد ہے ہی، میرا خیال ہے کہ اس نے کوانٹم طبیعیات سے بھی اس سلسلے میں کچھ روشنی حاصل کی ہے۔ کوانٹم طبیعات کے مطابق "حقیقت" بیک وقت

Wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی! تاہم جب ہم اس کا "ویو روپ" دیکھتے ہیں تو اس کا پارٹیکل روپ نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور جب "پارٹیکل روپ" دیکھتے ہیں تو ویو روپ غائب ہو جاتا ہے۔ جب دونوں کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو دونوں دھندلا جاتے ہیں۔ مگر کیا اس اجتماعی روپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی روپ کی نفی ہو جاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت عظمیٰ کے ہزاروں نام' لاکھوں اوصاف' کروڑوں صورتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے Disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ لا محدود و لازوال کی پوری معرفت حاصل ہو ہی نہیں سکتی۔ البتہ حضوری کا امکان ہو سکتا ہے اور یہ حضوری ہی وہ غایت انبساط (Ecstacy) مہیا کرتی ہے جسے رولاں بارت نے Jouissance کا نام دیا تھا مگر رولاں بارت کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں ہے' محل نظر اس لئے ہے کہ کائنات پیاز نہیں ہے جس کے پرت اتارتے ہوئے آپ اس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور پرت نہیں ہے۔ کائنات کے پرت تو لا متناہی ہیں اور کبھی سارے کے سارے اتارے نہیں جاسکتے۔ اگر اتارے نہیں جاسکتے تو پھر کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق کے ساتھ کیونکر یہ اعلان کر سکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکر کو حقیقت عظمیٰ کے سابقہ روپ کو عبور کرنے کی توفیق ہوئی ہے تو اس نے حقیقت عظمیٰ ہی کی نفی کردی ہے اور اس بات کو فراموش کردیا ہے کہ عبور کرنے کے بعد جو "نئی حقیقت" اس پر منکشف ہوئی ہے وہ بھی تو حقیقت عظمیٰ ہی کا ایک روپ ہے۔ مغرب میں انیسویں صدی کے اختتام تک جو سٹرکچر رائج اور مقبول تھا وہ نظام شمسی سے مشابہ ہونے کے باعث Centre۔ Orientated تھا۔ ایک ایسا سٹرکچر جس میں ایک سورج یا ایک معنی کا ادراک ہوتا تھا۔ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکزہ کی جگہ پیٹرن نے لے لی۔ لہٰذا ایک

Pattern۔ Oriented سٹرکچر کا تصور رائج ہوگیا جو کسی ایک معنی یا ایک مرکزہ کا داعی نہیں تھا بلکہ پورے سٹرکچر کے ہر نقطہ کو مرکزہ کی صورت میں دیکھتا تھا۔ (کوانٹم طبعیات کا بوٹ سٹریپ نظریہ اسی بات کو پیش کرتا ہے) مشرق میں یہ نظریہ متعدد صوفیانہ مسالک میں پہلے ہی پیش کیا جاچکا ہے۔ لہٰذا مغرب والوں نے کوئی نئی بات دریافت نہیں کی ہے۔ مشرق

والے تو ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں میں بھی حقیقت عظمیٰ کے وجود ہی کا اعتراف کرتے آئے ہیں۔ مختصراً" یہ عرض کرنے کی جسارت کرتا ہوں کہ رولاں بارت کے ہاں اکریوین' Writerly اور Jouissance کے زاویے قابل قبول ہیں اور تکمت یا کائنات کو سٹرکچر قرار دینے کا زاویہ بھی غلط نہیں ہے مگر اس سے معنی یا جوہر یا حقیقت عظمیٰ کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً" قابل قبول نہیں ہے۔

ساخت شکنی

پس ساختیات کے مباحث میں سب سے زیادہ گفتگو دریدا کے پیش کردہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریئے پر ہوئی ہے جس کا مفہوم ساخت کے مرکز یعنی Centre کا انہدام ہے۔ اردو میں لفظ ڈی کنسٹرکشن کے لئے اول اول "ردِ تعمیریت" کی ترکیب رائج ہوئی تھی مگر اس سے ڈی کنسٹرکشن کا اصل مفہوم واضح نہیں ہوتا تھا۔ نظام صدیقی صاحب نے جب اس ترجمہ کی ناموزونیت کی طرف اشارہ کیا تو رّدِ تعمیریت کے بجائے "رد تشکیل" کی ترکیب قبول کرلی گئی۔ میں نے آج سے کئی برس پہلے جب "تنقید اور جدید اردو تنقید" لکھی تھی تو ڈی کنسٹرکشن کے لئے "ساخت شکنی" کی ترکیب استعمال کی تھی۔ تاحال میں اس ترجمے کی موزونیت کا قائل ہوں اور اس سے دستبردار نہیں ہوسکا ہوں۔ دراصل میرا یہ خیال ہے کہ ساری غلط فہمی ڈی کنسٹرکشن' میں موجود لفظ کنسٹرکشن سے پیدا ہوئی ہے۔ کنسٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے جب کہ لغت میں کنسٹرکشن کا معنی اس کے علاوہ سٹرکچر یا ساخت بھی ہے مگر ترجمہ کرنے والوں نے اس بات کی طرف توجہ نہیں دی۔ چونکہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے میں ساری بات "ساخت" کے حوالے سے کہی گئی ہے نہ کہ تعمیر یا تشکیل کے حوالے سے لہٰذا میری ناچیز رائے میں استرداد ساخت کا ہوا نہ کہ تعمیر یا تشکیل کا۔ آپ چاہیں تو ردِ ساخت کی ترکیب بھی قبول کرسکتے ہیں مگر لفظ "رَد" میں ایک طرح کا فاصلہ مضمر ہے جیسے کسی چیز سے لاتعلق ہونے کی کوشش کی جارہی ہو جبکہ ڈی کنسٹرکشن میں نقاد نسبتاً" زیادہ فعال کردار ادا کرتا ہے وہ دراصل ساخت کو نہیں بلکہ ساخت کے اس مروج تصور کو جو Logocentrism پر استوار ہے' منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا ڈی کنسٹرکشن کے

لئے ساخت شکنی کی ترکیب ہی موزوں ہے۔

مگر کسی لفظ یا ترکیب کے ترجمہ کو قبول یا رد کرنا محض پسند ناپسند کا معاملہ نہیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ پہلے اس نظریئے' تصور یا مفہوم کے مضمرات سے کما حقہ آگاہ ہوا جائے جس کے لئے کوئی لفظ یا ترکیب استعمال ہوئی ہے تاکہ ترجمہ کرتے ہوئے اصل کی روح کو اپنی زبان میں منتقل کیا جاسکے۔ میں آئندہ چند صفحات میں اس بات کی کوشش کروں گا کہ ڈی کنسٹرکشن کے سیاق و سباق کو پیش کروں تاکہ اس کے موزوں اردو ترجمے کے سلسلے میں کچھ زمین ہموار ہوسکے۔

مغرب میں بیسویں صدی سے قبل ایک ایسی ساخت کا تصور رائج تھا جو Logocentrism پر استوار اور نظام شمسی سے مشابہ تھی۔ قدیم مذاہب سے لے کر نیوٹن کی طبیعیات تک اس ساخت ہی کو قبول کیا گیا تھا جس میں مرکز ساخت کے اندر ہوتے ہوئے بھی ساخت سے باہر تھا۔ اس مرکز کی حیثیت موجودگی' Presence متکلم لفظ (بصورت حکم) یا ماورائی مدلول کی تھی اور ساخت اور اس کے مرکز کا رشتہ وہی تھا جو خالق اور مخلوق میں ہوتا ہے۔ گویا ایک طرح کا دوئی کا تصور رائج تھا۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ مشرق و مغرب' دونوں خطوں میں دوئی کا تصور حقیقت کو جاننے کے لئے بطور ایک حربہ استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ مشرق میں ین اور یانگ' اہرمز اور اہرمن' پرش اور پرکرتی اور مغرب میں Being اور Becoming نیز Logos اور Eros اور Essence اور Existence ایسے دوئی کے مظاہر پر طویل بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ مغرب میں کارٹیزین (Cartesian) فلسفہ اس دوئی کی نمایاں ترین مثال تھا جس میں subject (ہمارے یہاں سبجیکٹ کا ترجمہ موضوع کیا گیا ہے جو فلسفیانہ مباحث کے حوالہ سے دیکھیں تو ناموزوں ہے) بطور Cogito یا ناظر اور Object بطور منظور موجود تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی بہت سے سائنسی اور علمی شعبوں میں ایسی پیش رفت ہوئی کہ "مرکز" کا رائج تصور قابلِ قبول نہ رہا۔ اس نئی فکری جہت کو فلسفے کی زبان میں Decentring کے لفظ سے موسوم کیا گیا مگر Decentring کا لفظ ان معنوں میں استعمال نہ کیا گیا جن میں بعد ازاں ساخت شکنی کے مبلغین نے استعمال کیا۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے مگر اس ساری صورت حال کا بغور جائزہ لینے کے بعد میں اس نتیجہ پر

پہنچا ہوں کہ اس زمانے میں لا مرکزیت کے جس تصور کو اتنے زور و شور سے پیش کیا گیا اس سے مرکز کا بطلان لازم نہیں آیا تھا بلکہ اس کی توسیع ہوئی تھی بعینہٖ جسے وحدت الوجودی مسلک نے مذاہب کے Logocentrism مسلک میں یوں توسیع کی تھی کہ حقیقت کی خالق اور مخلوق میں تقسیم کے تصور کی قلبِ ماہیت ہوگئی تھی۔ (واضح رہے کہ وحدت الوجودی مسلک میں قطرہ اور دجلہ کی تمثیل پیش کرکے اس بات کا انکشاف کیا گیا تھا کہ پانی ہونے کے حوالے سے "قطرہ" اور "دجلہ" کی تفریق بے بنیاد ہے) اسی طرح بیسویں صدی میں Decentring کا جو تصور پیش کیا گیا' اس نے سسٹم' کوڈ یا اصل الاصول کے حوالے سے "مرکز" کو ساخت کے اندر یا باہر ایک الگ اکائی کے طور پر متصور کرنے کے بجائے ساخت پر محیط قرار دیا۔ یوں وحدت الوجودی مسلک کی طرف واضح پیش قدمی وجود میں آگئی۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے میں طبعیات میں ہونے والی پیش رفت کا ذکر کروں گا۔ آئن سٹائن سے پہلے مکان اور زماں دو مختلف اکائیاں تھیں۔ جو دوئی کی اساس پر استوار تھیں۔ آئن سٹائن نے اس دوئی کو غلط قرار دیتے ہوئے Space-Time Continuum کا نظریہ پیش کردیا۔ دوسری طرف کوانٹم طبعیات نے جب ذرّے Atom کے اندر جھانکا تو اسے معلوم ہوا کہ کائنات کی یہ خشتِ اول یعنی (Building Block) کوئی ٹھوس وجود نہیں رکھتی بلکہ رشتوں کی ایک گرہ ہے۔ دراصل ذرے کے مرکزہ میں موجود Hadrons کے اندر اترنے پر یہ انکشاف ہوا کہ وہ Quarks پر مشتمل ہیں اور Quarks ٹھوس وجود نہیں ہیں۔ گویا کائنات کسی ٹھوس بنیاد پر نہیں بلکہ رشتوں کے ایک "پیٹرن" پر استوار ہے جو لامرکزیت کا حامل ہے۔ دوسرے لفظوں میں "مرکز" کی جگہ پیٹرن کو مل گئی۔

سوشیولوجی میں اہم ترین آواز درکھیم کی تھی جس نے افراد اور طبقات کی تفریق اور تقسیم کے عقب میں موجود اس Social Milieu کو نشان زد کیا جو اصلاً" سماجی قوانین اور روایات کا ایک سسٹم تھا۔ اسی طرح فرائڈ اور اس کے بعد ژونگ نے شعوری سطح کی ساری تفریق اور تقسیم کے بطن میں اس "لاشعور" کو دریافت کیا جو انسانی تجربات کی کمانیوں (رشتوں) پر مشتمل تھا اور ایک سسٹم ہی کا درجہ رکھتا تھا۔ لسانیات کے میدان میں سوسیور (Saussure) نے کہا کہ گفتار (Parole) کا تمام تر مدوجزر اس زبان (Langue) کے

تابع ہے جو گفتار کی بنت میں بطور گرائمر یا اصل الاصول موجود ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں سوسیور نے بھی سسٹم کے وجود ہی کو اجاگر کیا۔ عمرانیات میں لیوی سٹراس نے اسطورہ کے سلسلے میں یہ انکشاف کیا کہ جملہ بھانت بھانت کی اساطیر کی بنت میں ایک "مہا اسطور" موجود ہے جس کے بنیادی سسٹم کے مطابق ہی مختلف اساطیر خلق ہوئی ہیں۔ فلسفے کی سطح پر برگساں نے مرور زماں یعنی Serial Time کے عقب میں اس زمانِ مسلسل یعنی (Duration) کا ذکر کیا جس میں تمام زمانے سمٹ کر بے زماں ہو جاتے ہیں مراد یہ کہ بے زمانی وہ سسٹم ہے جس میں سے زمانے کا افق برآمد ہوتا ہے۔ موجودیت والوں نے کہا کہ in- Itself پوری طرح لبریز اور مکمل ہے۔ یہ اتنا وسیع، غالب اور بے کنار ہے کہ کوئی شے اس سے باہر رہ نہیں سکتی۔ "انسانی حقیقت" Human Reality ہمہ وقت خود کو اس کے جبڑے میں اٹکی ہوئی محسوس کرتی ہے کسی بھی وقت وہ اسے نگل سکتا ہے مگر بقول سارتر جب "انسانی حقیقت" کسی شدید بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوتی ہے تو Being-in-Itself میں شگاف نمودار ہو جاتا ہے اور وہ اس شگاف میں سے Being-in-Itself کو اس کی ننگی حالت میں دیکھ لیتی ہے اور یوں گویا دہشت، بے معنویت اور متلی کی کیفیات میں مبتلا ہو کر یکایک جاگ اٹھتی ہے۔ یہ جاگ اٹھنا ہی اس کی "آزادی" ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صوفیا کے ہاں شگاف میں سے جوہر کی جھلک پانا ایک عارفانہ تجربہ ہے جو وجد کی حالت طاری کر دیتا تھا جبکہ موجودیت والوں نے جس تجربے کو بیان کیا ہے وہ عرفان کا لمحہ تو ہے مگر ایسا عرفان جو وجد کے بجائے دہشت، متلی اور بے معنویت کے احساس کو ابھارتا ہے۔ اس بحث میں پڑے بغیر کہ صوفی اور موجودی فلاسفر میں سے کس کا تجربہ سچا ہے مجھے صرف اس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موجودیت نے بھی "جوہر" کو مسترد نہیں کیا بلکہ اس کے ایک وسیع تر روپ ہی کی طرف اشارہ کیا ہے۔ ہر چند کہ اس روپ کے صرف منفی پہلوؤں تک خود کو محدود رکھا ہے۔ ادب کے میدان میں ایلیٹ نے روایت کا ذکر چھیڑا جو ایک متحجر کی طرح نہیں تھی بلکہ حال کے اندر ایک زندہ شئے یا سسٹم کی صورت کارفرما تھی۔ روسی ہیت پسندوں نے ہیئت کی دوئی کو مسترد کرتے ہوئے "Text" ہی کو اصل حقیقت سمجھا اور "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کے تابع قرار دینے کے بجائے اسے ایک مقصود بالذات، خود مختار اکائی جانا جس کا انفرا سٹرکچر ہی سب کچھ تھا۔ ساختیات نے تصنیف کے اندر کی شعریات یعنی

Poetics کا سسٹم دریافت کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ قاری کا کام اس سسٹم کی کارکردگی کو دیکھنا قرار پایا۔

غور کیجئے کہ مصنف یا خالق کو مسترد کرنے کی یہ ساری کارروائی مصنف' خالق یا مرکز کے وسیع تر دائرہ کار کا اثبات کر رہی تھی۔ علم و ادب کے سارے شعبے خالق اور مخلوق کے ایک نئے رشتے کو سطح پر لا رہے تھے۔ اب خالق اپنی تخلیق سے فاصلے پر کھڑا ایک ناظر نہیں تھا بلکہ تخلیق کے رگ و پے میں روحِ رواں کی طرح موجود تھا۔ روحِ رواں کہنا بھی شاید ٹھیک نہیں کیونکہ وہ تو تخلیق کے سارے اجزاء اور رشتوں کے ربطِ باہم کا نام تھا۔ دوسرے لفظوں میں اب خالق کو Cogito' Logos یا مصنف کا درجہ تفویض کرنے کے بجائے ایک سسٹم' "نظام" یا اصل الاصول کے طور پر قبول کرلیا گیا۔ اسی لئے میں نے کہا ہے کہ مغربی فکر کی یہ ساری پیش رفت مشرق کے وحدت الوجودی مسلک ہی سے مشابہ تھی۔ وحدت الوجودی مسلک نے قطرے اور سمندر کے فرق کو یہ کہہ کر مسترد کردیا تھا کہ اصلاً" یہ دونوں "پانی" ہیں۔ پانی ہزار صورتیں تبدیل کرے مگر رہے گا تو پانی! اسی طرح حقیقت اولیٰ لاکھوں کروڑوں صورتیں اختیار کرلے' اپنے اصل میں تو واحد' غیر منقسم اور رنگوں صورتوں اور زمانوں سے ماورا ہی رہے گی۔ مشرق والوں نے اس نظریئے کے تحت "صورتوں کے غدر" کو مایا یا فریبِ نظر کہہ کر مسترد کردیا اور خود رہبانیت اور ترکِ دنیا کی طرف جھک گئے۔ مغرب والوں نے ایسا نہیں کیا۔ انہوں نے موجود کو اس کے سارے تنوعات اور پیچ و خم کے ساتھ قبول کرلیا۔ انہوں نے اسے ایک ساخت قرار دے ڈالا جو رشتوں اور لکیروں اور کھائیوں کا ایک ایسا سسٹم تھا جو ہمہ وقت رقص کی حالت میں تھا۔ واضح رہے کہ رقص بجائے خود ایک سسٹم یا گرائمر سے عبارت ہوتا ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ مغرب میں ساخت کا جو تصور بیسویں صدی میں رائج ہوا اس نے Presence کے بجاے

Metaphysics of Presence کو' خالق کے بجائے اس کی "خلیقیت کو' نیز صورتوں کے غدر (جسے مشرق والوں نے مایا یا سراب کہا تھا) میں موجود سسٹم کو اہمیت بخش دی۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن نے اس سسٹم کو منہدم کرنے کی کوشش کی۔ گویا بیسویں صدی سے پہلے کے Logocentrism سے اصل انحراف ڈی کنسٹرکشن نے کیا نہ کہ ساختیات نے۔ میں عرض کرتا ہوں کہ یہ کیسے ہوا؟

اس سلسلے میں خطرے کی گھنٹی تو پہلے ہی نارتھ روپ فرائی نے بجا دی تھی جب اس نے اپنی کتاب The Anatomy of Criticism میں لکھا تھا کہ جب تک "مرکز" نہ ہو ساخت کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا۔ کیونکہ ایسی صورت میں ایک بے مہار آزاد تلازمہ خیال کے سوا کچھ وجود میں نہ آسکے گا۔ اگر آرکی ٹائپ واقعتاً موجود ہیں تو پھر ایک خود کفیل اور خود مختار ادبی کائنات بھی یقیناً" موجود ہے۔ لہٰذا آرکی ٹائپل تنقید یا تو ایک لا متناہی گنجلک Labyrinth ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے یا پھر ہمیں ماننا ہوگا کہ ادب کی ایک کلی حیثیت ہے۔ نارتھ روپ فرائی نے لا متناہی گنجلک کے لئے

an endless labyrinth wituout any outlet

کے الفاظ لکھے تھے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے فرینک لینٹریشیا Frank Lentricchia) نے اپنی کتاب "After The New Criticism" میں لکھا ہے کہ وہ شے جسے دریدا نے Structurality of Structure سے موسوم کیا ہے۔ اسے نارتھ روپ فرائی کے مندرجہ بالا جملے میں بخوبی بیان کردیا گیا ہے۔

دریدا نے حقیقت کو ایک ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم اور نہ جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ ہی تھا۔ یہ ایک ایسا نظریہ تھا جس نے مغرب کے فکری نظام کو بنیادوں تک ہلا کر رکھ دیا۔ چنانچہ اس نظریئے کو باطل قرار دینے کے لئے مغرب کے بیشتر مکاتب ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع ہوگئے۔ "ان میں اسطوری نقاد بھی تھے' فرائیڈ کے پیروکار بھی' ساختیاتی نقاد اور "نئی تنقید" کے مبلغین بھی' شکاگو مکتبہ فکر کے ہمنوا اور اخلاقی نقطہ نظر والے بھی" جبکہ دوسری طرف دریدا کو پال ڈی مین' ہیلس ملر' جارج ہارٹ مین اور جوزف رڈل ایسے پیروکار مل گئے بلکہ کہنا چاہئے کہ Yale Critics کا پورا گروپ اس کا ہمنوا بن گیا۔

ڈی کنسٹرکشن کے مطابق "مرکز" کا وجود ایک مفروضہ ہے۔ مرکز نہ تو ساخت کے اندر ہے اور نہ باہر۔ اگر مرکز نہیں ہے تو اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہے کہ خالق' مصنف' آرکی ٹائپ' علم کا فیلڈ اور Cogito بھی موجود نہیں ہیں۔ تاریخی تنقید Historical Criticism نے ادب کے حوالے سے خالق یا مصنف کے وجود کا اقرار اور اس کی غالب حیثیت کا اعتراف کیا تھا۔ مگر اس کے بعد روسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے

لسانی وجود کا، نئی تنقید نے تصنیف کے انفراسٹرکچر کا اور ساختیات نے ساخت میں مضمر شعریات کے نظام کا اثبات کر کے خالق یا مصنف کی جگہ ایک طرح کے سسٹم کو دے دی تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے جب "سسٹم" کی نفی کی تو گویا "مرکز" کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں ڈی کنسٹرکشن نے اپنے تئیں ادب کو Presence Metaphysics of سے پوری طرح "نجات" دلا دی۔

جب ڈی کنسٹرکشن نے "مرکز" کے تصور کو ختم کردیا تو موجودگی کی حیثیت ایک ایسی بے سمت، آغاز و انجام سے بے نیاز جنگلک کی سی ہو کر رہ گئی جو کسی بھی نظام یا سسٹم کے تابع نہیں تھی۔ اب موجودگی ایک لا متناہی لفظوں کا جنگل تھی۔ اسے رقص کہنا بھی صحیح نہیں ہے کیونکہ رقص کے پس پشت بھی ایک گرائمر یا سسٹم ہوتا ہے۔ اسے تو Free Play کہنا چاہئے یا آزاد تلازمہ خیال بلکہ دیوانے کا آزاد تلازمہ خیال جو نظم و ضبط سے قطعاً" عاری ہوتا ہے۔ درختوں کے ذخیرے (یعنی Forest) اور جنگل میں بڑا فرق ہے۔ ذخیرہ انسان خود لگاتا ہے۔ لہٰذا اسے ایک ایسی خاص ترتیب سے لگاتا ہے جو اس کے اپنے ذہن کی خاص ترتیب کا عکس ہوتی ہے مگر جنگل خودرو ہے اور کسی ترتیب کے تابع نہیں۔ ڈی کنسٹرکشن نے ادب کو اور ادب کے حوالے سے ساری "موجودگی" کو مرکز سے منقطع کرکے ہر قسم کے حوالے Reference سے بھی منقطع کردیا اور یوں اسے الفاظ اور مشاہدات کا ایک جنگل قرار دے ڈالا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق مرکز اور سمت، اصول اور سسٹم سے لاتعلق "موجودگی" ایک گہراؤ تھی جس کے لئے Abground یعنی (Abyss) کا لفظ موزوں ترین تھا۔ پرانے عہد نامہ میں لکھا ہے:

"خدا نے ابتداء میں زمین و آسمان کو پیدا کیا اور زمین ویران اور سنسان تھی اور گہراؤ کے اوپر اندھیرا تھا اور خدا کی روح پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی"۔

مگر ڈی کنسٹرکشن کی رو سے یہ نتیجہ اخذ ہوگا کہ صرف "گہراؤ" موجود تھا، خدا کی روح موجود نہیں تھی۔ میں نے جب ۱۹۷ء میں اپنی کتاب "تخلیقی عمل" لکھی تو تخلیق کاری کے عمل میں "گہراؤ" یا نراج کو محض ایک مرحلہ قرار دیا تھا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

"جس طرح اساطیر (اور پرانا عہد نامہ) کے مطابق کائنات کی تخلیق آبی انتشار، گہراؤ یا بے ہیتی (نراج) کی حالت سے ہوئی تھی بالکل اسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالت

ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ وژن کی صورت پذیری جس کچے مواد سے ہوتی ہے اس کا پہلے بے ہیئت اور بے صورت ہونا بلکہ "ناموجود" کے زمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پس پشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اور تخلیق یوں سامنے آتی ہے۔ جیسے اول اول کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی"۔

دوسرے لفظوں میں میں نے اپنی کتاب میں گہراؤ کو "ماندگی کا ایک وقفہ" قرار دیا تھا جو اصلاً" عدم تسلسل یعنی Discontinuity کا لمحہ تھا اور یہ موقف اختیار کیا تھا کہ گہراؤ' نراج یا بے ہیتی سے تخلیق کا کوندا لپک کر باہر آتا ہے یعنی ایک تخلیقی جست وجود میں آجاتی ہے۔ دوسری طرف ڈی کنسٹرکشن یا ساخت شکنی کا نظریہ جسے مغرب میں ۱۹۷۰ء کے بعد فروغ حاصل ہوا۔ "گہراؤ" کو اصل حقیقت کہنے پر بضد تھا۔ اس کے مطابق اس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ ادبی تخلیق کی حیثیت لفظوں کے ایک ایسے گورکھ دھندے یا جنگل کی سی ہے جس کے اندر ایک بے سمت' پیچ در پیچ سفر وجود میں آتا ہے۔ گہراؤ کی موجودگی کا یہ کربناک احساس اور ادراک ذہن کو پریشان خیالی یا Anxiety کے سپرد کر دیتا ہے کیونکہ گنجلک میں محبوس انسان خود کو قطعاً" بے سہارا محسوس کرتا ہے۔ "مرکز" کے وجود پر سے ایمان کا اٹھ جانا انسان کو' نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں' کی کربناک کیفیت میں لا کھڑا کرتا ہے۔ اصلاً" یہ وہی احساس ہے جس کا موجودیت والوں کو اس وقت سامنا کرنا پڑا تھا جب وہ "موجودگی" کو اس کی ننگی حالت میں دیکھنے لگے تھے۔ بے معنویت کی اس جان لیوا صورتِ حال کے پیش نظر ساخت شکنی کے بعض مبلغین (بالخصوص بارٹ مین) نے یہ سوال کیا ہے کہ کیا اس "موجودگی" سے آگے "اصل موجودگی" نہیں ہے جس کی طرف ہم بڑھنا چاہ رہے ہیں؟ مجھے ذاتی طور پر اس سوال سے بہت خوشی ہوئی ہے کیونکہ "تخلیقی عمل" میں میں نے یہی ایک بات ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ "گہراؤ" تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ ایک ایسا مرحلہ جس میں اشیاء اور مظاہر اپنی سابقہ صورتوں' ناموں' اپنی شناخت' اپنے پورے وجود سے دست کش ہو کر نراج (Chaos) میں ڈھل جاتے ہیں۔ اصل مرحلہ تو اس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالم سے تخلیق کی جست نمودار ہوتی ہے۔ یعنی کن فیکون کا اثبات ہو جاتا ہے۔

آیئے اب اس سارے منظر نامے پر ایک مجموعی نظر ڈالتے ہیں۔

پچھلے ایک سو برس میں مغربی تنقید چار مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ "تاریخی سوانحی تنقید" کا تھا جس میں "مرکز" کو تمام تر اہمیت تفویض کی گئی اور اسی حوالے سے مصنف (لکھاری) خالق اور Presence کو تخلیق کاری کا محرک قرار دیا گیا۔

دوسرا مرحلہ "نئی تنقید" کا تھا جس میں مصنف کی نفی کردی گئی اور تصنیف (لکھت) کی موجودگی کو ایک خودکار اور خود کفیل اکائی کے طور پر تسلیم کرلیا گیا۔

تیسرا مرحلہ "ساختیاتی تنقید" کا تھا جس میں حوالہ اس سسٹم، کوڈ، یا شعریات (Poetics) کا تھا جو تصنیف کی ساخت کی بنت میں موجود تھی۔

چوتھا مرحلہ ساخت شکنی کا تھا جس میں حوالہ اس گنجلک (Labyrinth) کا تھا جو اصلاً" ایک گھراؤ یا Abyss تھا۔ ایک ایسا گھراؤ کہ جس کا نہ تو کوئی "مرکز" یا خالق (مصنف) تھا اور نہ جس کے عقب یا بطن میں کوئی سسٹم ہی موجود تھا۔ دیکھا جائے تو یہ ایک گورکھ دھندا تھا جس کا نہ آغاز تھا نہ انجام، جس کے تمام راستے ناپید تھے جس کا نہ خارج تھا نہ داخل، نہ بام ثریا نہ تحت الثریٰ اور اسی لئے یہ ایک "گھراؤ" تھا۔ ڈی کنسٹرکشن کا کام اس گنجلک کے اندر سفر کرنا اور اس کے تہہ در تہہ وجود کو کھولنا یعنی Disentangle کرنا تھا۔ اس لئے نہیں کہ اس عمل سے کوئی خاص معنی برآمد ہوگا بلکہ اس لئے کہ کھولنے کا یہ عمل بجائے خود معنی خیز اور لذت آگیں تھا۔ اردو کی نظم، "نہیں تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر" میں شاعر نے جو تجربہ بیان کیا ہے وہ مجھے ڈی کنسٹرکشن کے اس عمل سے ملتا جلتا نظر آیا ہے۔ لہٰذا وضاحت احوال کے لئے نظم کا ایک حصہ پیش کرکے اپنی بات ختم کرتا ہوں:

گھنے گھور جنگل میں وہ خود تو
غائب تھا
لیکن کسی شے کے چلنے
لپکنے کا منظر
مسلسل نظر آرہا تھا
نظر آرہا تھا کہ کیسے درختوں کی بانہیں
کڑکتی تھیں
کیسے سیہ ناگ دونیم ہو کر درختوں سے گرتے تھے

اور سبز بیلوں کی پتلی گندھی
پیچ در پیچ آنتوں کے کٹنے کی
آواز آتی تھی
کیسے کدالی کی ضرب مسلسل سے
گہرے، گھنے، سبز جنگل میں
تلوار کی دھار ایسا
منور سا اک راستہ بن رہا تھا

نہیں! تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر
تمہیں تو خبر ہی نہیں ہے کہ میں کیسے
اس تیز تلوار کی دھار ایسے
چمکتے ہوئے راستے پر رواں تھا
مری انگلیوں میں قلم
سامنے
سبز لفظوں کا جنگل گراں تا گراں تھا
نہیں!
تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر
میں کیسے تعاقب میں اس کے
خود اپنے ہی اندر کے جنگل میں
داخل ہوا
کنڈ پوکھر میں اترا
خود اپنے ہی پاتال میں جا گرا
اور میرے عقب میں
سیہ، شوکتے
پیچ در پیچ سانپوں نے

اک جال سا
بن دیا
واپسی کا کوئی اک بھی رستہ نہ رہنے دیا!
مگر وہ چمکتا ہوا اک گنڈا سہ
کہ بجلی کا کوندا تھا
ہردم مرے سامنے
کوندتا اور لپکتا رہا
اور میں؟
مگر تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر!

دیکھنے کی بات ہے کہ اس گورکھ دھندے' اس گھنے گھور جنگل میں کوئی بھی شے متعین' حتمی اور آخری نہیں ہے۔ ہر شاخ ان گنت شاخوں اور ہر جڑ لا تعداد جڑوں کی موجودگی کا احساس دلا رہی ہے اور یہ ان گنت شاخیں اور لاتعداد جڑیں مزید شاخوں اور جڑوں کی موجودگی پر دال ہیں اور یہ سلسلہ لا متناہی ہے۔ چاروں طرف پتوں کی دیواریں ہیں۔ یہ دیواریں ٹھوس اور جامد نہیں ہیں۔ ان میں جا بجا روزن اور جھریاں ہیں جن میں سے ایک تہہ در تہہ جہانِ ہوشربا کے اثار ا ور Traces دکھائی دیتے ہیں دوسرے لفظوں میں پتوں' شاخوں اور جڑوں کا منظر نامہ سامنے کے معنی کو اور جھریوں اور روزنوں میں سے آنے والی کرنیں چھپے ہوئے معانی کی جھلکیوں کو پیش کر رہی ہیں۔ کچھ خبر نہیں ہے کہ پتوں کی جھلمل کرتی دیواروں کے عقب میں مخفی معانی کے کتنے جہان پوشیدہ ہوں گے۔ جب انسان اس جنگل میں راستہ بناتا ہے تو اسے سامنے کی اشیاء اور مظاہر اور ان سے منسلک معانی کے ساتھ مخفی معانی کے ایک جہان دیگر کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ہر طرف روزن ہی روزن ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ اشیاء آپس میں جڑ کر ایک نہیں ہوگئیں بلکہ ان میں "فاصلے" موجود ہیں'گویا ہر طرف فرق اور تفریق کی کارفرمائی ہے۔ مرکزیت کے حامل سٹرکچر میں تو "مرکز" ایک حوالہ تھاجس سے ایک خاص معنی جڑا ہوا تھا مگر جنگل کے ساختیہ میں لا مرکزیت کا راج ہے اور معنی مسلسل ملتوی ہوتا جاتا ہے۔ ویسے مذاہب عالم میں بھی حقیقت

عظمی کی پہچان اور عرفان کے ضمن میں معانی کے التوا کا منظر ہمیشہ دکھائی دیتا رہا ہے مثلاً حضرت علیؓ سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صفات حقیقتِ عظمی کو بیان کرنے میں گنگ اور دم بخود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر معنی ہو یا مخفی) حقیقتِ عظمی کو بیان نہیں کرسکتا کیونکہ لازوال اور لامحدود' پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب "ہستی" پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہوسکتا (کانٹ نے اسی لئے حقیقتِ عظمی کے مخفی ابعاد کے لئے لفظ Noumenon استعمال کیا تھا جس کا مطلب تھا وہ جسے جانا نہیں جاسکتا) اس کے مقابلے میں دریدا کا ساخت شکنی کا نظریہ محض معانی کے فرق اور ان کے لامتناہی التوا کے حوالے سے موجودگی کو گنجلک اور گمراہ قرار دینے تک محدود ہے اور ہر چند کہ اس عمل میں معنی آفرینی کی رَو جاری رہتی ہے مگر یہ کسی ماورائی حقیقت یا "معنی" تک پہنچ نہیں پاتی۔ اس کا زیادہ کام مروّج اور متعیّن معانی کی حامل ساخت کو Deconstruct کرتے چلے جانا ہے۔

ڈی کنسٹرکشن کے اس فعال کردار کو دیکھتے ہوئے کیا ردِ تعمیر یا ردِ تشکیل کی تراکیب آپ کو ضعیف نظر نہیں آتیں؟ تاحال مجھے "ساخت شکنی" کی ترکیب ستا" بہتر محسوس ہوئی ہے۔ اگر کل کلاں اس سے کوئی بہتر لفظی ترکیب وضع ہو جائے تو میں کھلے دل سے اسے قبول کرلوں گا۔

ساختیاتی فکر میں پُراَسراریت کے عناصر!

○ ساختیات والے "موضوعیت" کو رد کرتے ہیں اور اسی حوالے سے "مرکزیت" سے انکار بھی کرتے ہیں۔

○ وہ سریت دشمن اور ماورائیت دشمن ہیں۔

○ وہ مصنف کو نہیں مانتے۔ اس کے بجائے شعریات (Poetics) کی کارکردگی کا ذکر کرتے ہیں۔

○ وہ اندر کے ثقافتی سسٹم کو شعریات کی بنت میں موجود دیکھتے ہیں۔

○ ان کے نزدیک تمام ماورائی توضیحات(Transcndental Interpretations) گمراہ کن ہیں۔

○ ساختیاتی مفکرین پراسراریت (Mystery) کو نہیں مانتے۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں ساختیاتی فکر کو ایک ایسا مادی نظریہ تسلیم کیا گیا ہے جس میں مرکز (لوگوس) ماورائی مدلول اور موجودگی (Presence) کی کوئی گنجائش نہیں ہے اور اسی حوالے سے ماورائیت پراسراریت اور موضوعیت بھی ناقابل قبول ہیں۔ مگر جب ہم ساختیاتی فکر پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہرچند اس میں جا بجا یہ جملہ عناصر دبا دیئے گئے ہیں۔ تاہم یہ عناصر پوری طرح دبائے نہیں جاسکے اور حلیہ بدل بدل کر بار بار سامنے آتے رہے ہیں۔ گویا ان عناصر نے اندر سے ساختیاتی فکر کو Deconstruct کیا ہے۔ دیکھنا چاہئے کہ اصل معاملہ کیا ہے؟

مگر اصل معاملے کو جاننے کے لئے انیسویں صدی کی مغربی فکر کو بیسویں صدی کی

مغربی فکر سے الگ کر کے دکھانا ضروری ہوگا۔

انیسویں صدی کی مغربی فکر "قوت کے ارتکاز" کو مانتی تھی جس کا علامتی پیکر "سٹیم انجن" تھا۔ سٹیم انجن میں دو باتیں تھیں۔ ایک یہ کہ اس کے اندر قوت مرتکز ہوگئی تھی۔ دوسری یہ کہ سٹیم انجن نے حرکت (Movement) میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا۔ یکایک مغرب کے انسان کے ہاتھوں میں بھاپ کی ایک ایسی قوت آگئی تھی جس کی مدد سے وہ اپنی رفتار کو کئی گنا بڑھا سکتا تھا۔ چنانچہ انیسویں صدی کی مغربی فکر میں دو عناصر اہم قرار پائے۔

(الف) قوت کا ایک نقطے پر ارتکاز

(ب) رفتار اور تبدیلی

پہلے عنصر نے قوت کی حامل ہستی کو اپنا موضوع بنایا۔ اس طور کہ ڈارون کا "بقائے بہترین" کا نظریہ نطشے تک آتے آتے "سپرمین" کے نظریے میں تبدیل ہوگیا۔ ادب میں اس نے "مصنف" کی مطلق العنانی کا پرچم بلند کیا جو گویا تخلیقی قوت کا نقطہ ارتکاز تھا۔ نیز Cogito اور ماورائی مدلول (Transcendental Signified) کی اہمیت پر زور دیا' جس کے نتیجے میں متکلم لفظ کی قوت پر اعتقاد مزید مضبوط ہوا۔

دوسرے عنصر نے "تاریخ" کو اہمیت دی جو مسلسل رفتار اور تبدیلی کی مظہر تھی۔ انسانی فکر ماحول میں ہونے والی تبدیلیوں سے اثرات قبول کر کے خود کو منقلب کرنے پر ہمیشہ سے مائل رہی ہے۔ لہٰذا یہ بات عجیب نہیں لگتی کہ جب اٹھارویں صدی کے آخر میں انقلاب فرانس نے صدیوں کے انجماد کو توڑ کر معاشرے کو اتھل پتھل کر دیا تو اس کے نتیجے میں رفتار اور تبدیلی کو مہمیز لگی جو تاریخ کی غیر معمولی رفتار اور تبدیلی کے احساس پر منتج ہوئی۔ اس نے مغربی فکر کو بھی منقلب کر دیا۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ ہیگل کا فلسفہ اصلاً" مرور زماں (Serial Time) کا فلسفہ تھا جس میں تھیسس اور اینٹی تھیسس ہمیشہ "سن تھیسس" میں یکجا ہو کر دوبارہ جدلیات کے پراسس کو متحرک کر دیتے تھے۔ مارکس نے جدلیات کے اس پراسس کو "خیال" کے بجائے "طبقات" پر لاگو کر کے تاریخی عمل کی اہمیت کو مزید اجاگر کر دیا۔

ان معروضات کی روشنی میں جب انیسویں صدی کی فکری ساخت پر نظر ڈالیں تو یہ ساخت "مائل بہ مرکز" نظر آتی ہے۔ تاہم یہ جامد ساخت نہیں ہے۔ اسے متحرک کرنے اور

تبدیل کرنے کی قوت بھی حاصل ہے (شوپنہاور نے اسے Will to Power کا نام دیا تھا) دوسرے لفظوں میں انیسویں صدی کی ساخت مرکز کی قوت اور وحدت کی قائل تھی اور تاریخ کے حوالے سے رفتار اور تبدیلی کو اہمیت دیتی تھی۔ اس اعتبار سے وہ "دوئی" کی مظہر تھی۔ دوئی کو قدیم مشرقی فکر میں بھی اجاگر کیا گیا تھا یعنی ایک طرف تو حقیقتِ عظمیٰ تھی جو لامحدود اور بے پایاں قوت کا سرچشمہ تھی اور دوسری طرف اس کا سایہ یا ظِل تھا جو اصلاً سراب یا مایا تھا۔ تاہم قدیم مشرقی فکر نے "دوئی" کو نشان زد کرنے کے بعد اسے مسترد بھی کیا کیونکہ اس کے نزدیک "ایک" کے سوا اور کچھ موجود نہیں تھا۔ افلاطون کے ہاں اعیان کا فلسفہ بھی اس قدیم فکر سے منسلک ہونے کے باعث "ہست" کو محض اصل کی نقل گردانتا تھا۔ مگر انیسویں صدی میں دوئی کا تصور واضح طور پر موجود دکھائی دیتا ہے۔ یعنی مرکز کا اثبات بھی کیا گیا ہے جس میں قوت مرتکز ہے اور تاریخ کا بھی جو ہر دم تغیر پذیر ہے۔ علاوہ ازیں یہ تاریخ کسی واقعہ، شخص یا مرکز کے حوالے سے وجود میں آئی ہے لہٰذا اس کی حیثیت سائے کی نہیں بلکہ "کارکردگی" کی ہے۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی انیسویں صدی کی متذکرہ بالا ساخت مسترد ہونا شروع ہوگئی۔ استرداد کا یہ عمل کئی اطراف سے ہوا۔ طبعیات، سماجیات، فلسفہ، نفسیات اور لسانیات میں جو پیش رفت ہوئی اس نے انیسویں صدی کی ساخت پر کاری ضرب لگائی اور بیسویں صدی کی ساخت کے لئے راستہ ہموار کردیا۔

طبعیات میں نیوٹن کی پیش کردہ ساخت جو نظامِ شمسی سے مشابہ ہونے کے باعث مرکز آشنا تھی، مسترد ہوگئی اور اس کی جگہ آئن سٹائن کی پیش کردہ زمان و مکاں (Space- Time Continuum) والی ساخت نے لے لی۔ دوسری طرف کوانٹم طبعیات نے ایٹم کے اندر جھانک کر دیکھا جہاں اسے مرکزہ دکھائی نہ دیا۔ نیوٹن نے زماں اور مکاں کو مطلق Absolute قرار دیا تھا مگر وہ اب ایک دوسرے سے مشروط قرار پائے اور ایٹم کو ٹھوس مادہ متصور کیا تھا جو اب "رشتوں کا جال" دکھائی دیا۔ ایک ایسا جال جو تہ در تہ تھا، جس میں کوئی Subatance نہیں تھا۔ یہ ایک ایسی نقاب اندر نقاب پراسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ اپنے زمانے میں کانٹ نے اسے Noumenon کہا تھا جس کا مطلب یہ تھا کہ اسے جانا نہیں جاسکتا، کوانٹم طبعیات نے جب کہا کہ وہ

(Wave) اور پارٹیکل (Particle) کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش کریں تو دھندلاہٹ کا سامنا ہوتا ہے' اس سے مراد بھی یہی تھی کہ "اصل حقیقت" کو تمام و کمال جاننا ممکن نہیں ہے۔ انسان کا یہ "نوشتہ تقدیر" ہے کہ اسے "اصل حقیقت" صرف آدھی ہی دکھائی دے۔ آج صورت یہ ہے کہ جدید طبعیات نے کائنات کی پراسراریت (Mystery) کو قریب قریب تسلیم کرلیا ہے گو وہ اسے کھولنے اور جاننے کی ایک طویل تگ و دو میں آج بھی پوری طرح منہمک دکھائی دیتی ہے۔

سماجیات میں درکھیم نے فرد (Individual) کے مقابلے میں سوسائٹی کی کارکردگی کو اہمیت دی۔ لہٰذا مرکز پر ارتکاز کے بجائے لامرکزیت کے تصور کو سامنے لانے میں کامیاب ہوا۔ درکھیم نے کہا کہ "سوسائٹی" محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں ہے جس میں "فرد" اشیاء اور اعمال کے درمیان رہ رہا ہوتا ہے۔ سوسائٹی دراصل ایک اجتماعی سسٹم کا نام ہے۔ یہ ایک ایسا نظام ہے جو Conventions سے عبارت ہے۔ لہٰذا کسی "شخص" کے اعمال کو سمجھنے کے لئے اس اجتماعی معاشرتی نظام (سسٹم) کو سمجھنا ہوگا جو ان اعمال کو ممکن بناتا ہے۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ کسی بھی زمانے میں معاشرتی سطح پر افراد کی ساری سرگرمیاں دراصل اس "معاشرتی نظام" کے تابع ہوتی ہیں جو ان کے عقب میں کار فرما ہے۔ (دستک اس دروازے پر۔ ص ۹۶) دوسرے لفظوں میں جس طرح طبعیات نے کائنات کی تہہ میں "رشتوں کا جال" دریافت کیا اسی طرح سماجیات میں (درکھیم کے حوالے سے) سوسائٹی کو ایک سسٹم قرار دے دیا گیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں برگساں نے زماں کو ایک متحرک قوت کے روپ میں کار فرما دیکھا۔ اس نے کہا کہ مرور زماں (Serial Time) تو ماضی' حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے مگر زمانِ مسلسل (Duration) ایک ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں ہے۔ جس میں ماضی' حال اور مستقبل باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہوئی کیفیت بن گئے ہیں۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کا تصور کہ روایت حاضر لمحے میں تمام و کمال موجود ہوتی ہے' برگساں کے زمانِ مسلسل کے تصور ہی سے ماخوذ تھا جس کے مطابق تمام کا تمام ماضی' حال کے لمحے میں سمایا ہوتا ہے۔ برگساں کے اس تصورِ زماں کو جب انیسویں صدی کے تصور تاریخ کے روبرو کرکے دیکھیں تو یہ نہ لمحوں کی زنجیر دکھائی دیتا ہے اور نہ واقعات اور

شخصیات سے چمٹا ہوا' بلکہ ایک زندہ اور لرزاں "موجود" کی صورت میں نظر آتا ہے بقول برگساں:

"By allowing us to grasp in a single intuition multiple moments of duration it frees us from the flow of things"
"Matter and Momory - Bergson Page 303)

نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی جس میں بعد ازاں یونگ نے مزید گہرائی پیدا کی۔ فرائیڈ کا موقف یہ تھا کہ فرد کے شعور کے پیچھے ایک ایسا منطقہ بھی ہے جس میں انسان اپنی ناروا خواہشات کو دھکیل دیتا ہے اور یہ خواہشات سوسائٹی کی نظروں سے بچنے کے لئے منقلب ہو کر باہر کی دنیا میں دوبارہ نمودار ہوتی ہیں۔ بعد ازاں یونگ نے کہا کہ فرائیڈ کے اس لاشعور کے عقب میں اجتماعی لاشعور کا منطقہ بھی ہے جو گہری نسلی کہانیوں یعنی Archetypes کا ایک جال ہے۔ اصلاً" یہ اجتماعی لاشعور ایک باہم مربوط سسٹم ہے' جہاں تاریخ کی سیدھی زنجیر کے بجائے ثقافتی پیٹرن کی ہمہ گیری کا راج ہے۔

لسانیات میں سب سے اہم آواز سوسیور کی تھی۔ سوسیور نے کہا کہ زبان دو زمانی (Diachronic) نہیں ہے۔ اس کے بجائے زبان یک زمانی Synchronic ہے۔ دراصل سوسیور لسانیات کے اس نظریہ کے خلاف تھا جو "تاریخ" کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ زبان کو اس کے لمحہ حاضر میں دیکھنے پر مائل تھا۔ انیسویں صدی میں تاریخ اور اس کے حوالے سے فردِ واحد کا راج تھا اور لسانیات بھی اسی کے تابع تھی۔ سوسیور نے اس کے بجائے (Synchrony) کو اہمیت دی جو بیسویں صدی کے مزاج کا حصہ تھی۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی ماڈل نے دو زمانی اور یک زمانی کے اس فرق کو سامنے رکھ کر "دو زمانی" کے مقابلے میں "یک زمانی" کے حق میں آواز بلند کی" (دستک اس دروازے پر ص ۱۱۶)۔ سوسیور کا موقف یہ تھا کہ کسی بھی لمحہ زبان کا ایک مستند نظام (سسٹم) کار فرما ہوتا ہے لہٰذا زبان کا مطالعہ اس کے لمحہ حاضر میں ہونا چاہئے نہ کہ تاریخی تسلسل کے حوالے سے۔ سوسیور نے لانگ اور پیرول کے جس رشتے کی نشان دہی کی اس میں بھی لانگ' زبان کے نظام یا سسٹم کا دوسرا نام تھا جبکہ پیرول وہ کارکردگی (Performance) تھی جو اصلاً" اس سسٹم کی کوڈز اور

کنونشنز کی کارکردگی تھی۔ زبان کی تمام تر جملہ سازی اگر لانگ کے تابع رہے تو معنی کا انشراح ہوگا ورنہ وہ ناقابل فہم قرار پائے گی۔ مگر اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں تھا کہ لانگ اور پیرول کا رشتہ Container اور Contained کا رشتہ ہے بلکہ یہ کہ جملوں کی بنت کاری میں لانگ اسی طرح موجود ہوتی ہے جیسے سوئیٹر میں اونی دھاگا۔ نہ صرف یہ بلکہ سوئیٹر کی فارم یا ہیئت بھی دراصل لانگ ہی کی عطا کردہ ہے۔ پیرول نے فقط اسے آشکار کیا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھا جائے تو لانگ دھاگا بھی ہے' بنت کاری بھی اور سوئیٹر بھی۔ گلِ کوزہ بھی' کوزہ گری بھی اور کوزہ بھی یا بقول ییٹس Yeats رقص بھی اور رقاص بھی۔ پیرول دراصل بنت کاری کا وہ "وظیفہ" ہے جس کی مدد سے لانگ نے اپنی پراسراریت کو اجاگر کیا ہے چونکہ ساختیات نے جو ماڈل پیش کیا وہ بالواسطہ طور پر سوسیور کے پیش کردہ ماڈل کے مطابق تھا اس لئے کچھ عجب نہیں کہ بظاہر تو اس نے ماورائیت اور پراسراریت کی نفی کی لیکن بباطن ان کی موجودگی کا اقرار کیا۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ کیسے ہوا؟

بیسویں صدی میں روسی ہیئت پسندی نے Text کو اس کے لمحۂ حاضر میں دیکھنے کی سفارش کی۔ مگر اس نے Text کے مادی جسم ہی کو سب کچھ سمجھا۔ اس نے کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات تحریر کو لسانی سطح پر "نامانوس" بنانا ہے اور بس! یوں اس نے نہ صرف تاریخی عمل کی تکذیب کی بلکہ تصنیف کے عقب میں کسی اور "حقیقت" کے وجود سے بھی انکار کردیا۔ روسی ہیئت پسندی کا بنیادی موقف یہ تھا کہ تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خودکار اور خود کفیل ہے۔ ادبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اس لسانی وجود کی میکانیت پر غور کرے اور دیکھے کہ وہ کس طرح ایک انوکھی وضع یا فارم میں منقلب ہوا ہے۔

کچھ یہی انداز "نئی تنقید" والوں کا تھا مگر انہوں نے لسانی اسٹرکچر کے اندر تصنیف کی اس پیچیدہ بنت کاری کا احساس بھی دلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ روسی ہیئت پسندی نے "معانی" سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا بلکہ زیادہ توجہ اس حرکی اصول پر مبذول کی تھی جس کے تحت ادبی تخلیق کے پرزے باہم مل کر اکائی بناتے تھے اس کے مطابق تحریر کے الفاظ کا کام کسی پیغام کی ترسیل نہیں تھا بلکہ اپنے اسٹرکچر' اپنے لسانی وجود کو منکشف کرنا تھا "نئی تنقید" کی عام جہت سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کو محض ایک ایسی میکانکی ساخت قرار دینے کے حق میں نہیں تھی جس کے اندر فقط وزن' تال اور تبادلہ وغیرہ کار فرما ہوں بلکہ

اسے ایک ایسی ساخت گردانتی تھی جس میں رعایتِ لفظی، قولِ محال، تناؤ اور ابہام وغیرہ کے عمل اور ردِ عمل سے معانی پھوٹنے لگیں۔ غور کیجئے کہ روسی ہیئت پسندی اور نئی تنقید، دونوں نے "تاریخ" کو مسترد کر کے تخلیق پر تمام تر توجہ مرکوز کی، دونوں نے مصنف کے بجائے تخلیق کے خودکار اور خود کفیل وجود کو اہم جانا تاہم دونوں میں یہ فرق موجود رہا کہ روسی ہیئت پسندوں نے تو تصنیف کے لسانی وجود کو اہمیت دی تھی جبکہ "نئی تنقید" نے تصنیف کے اندر اتر کر ایسے کل پرزوں کی نشاندہی کی جو محض "انوکھا بنانے" تک محدود نہیں تھے بلکہ معنی آفرینی کے محرک بھی تھے۔

"نئی تنقید" کے بعد "ساختیات" کا دور آیا۔ ساختیات نے کہا کہ تصنیف محض ایک ایسی خود کفیل اور خودکار اکائی نہیں ہے جس کا زندگی کے دیگر شعبوں سے کوئی تعلق نہ ہو۔ تصنیف کا ایک اپنا ثقافتی منطقہ ہے جو کوڈز اور کنونشنز پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسے اس نے شعریات یعنی Poetics کا نام دیا۔ غور کیجئے کہ روسی ہیئت پسندی، اس کے بعد "نئی تنقید" اس کے بعد "ساختیات" تینوں نے تصنیف کے وجود کو اہمیت دی اور مصنف کے حوالے کو مسترد کیا تاہم تینوں نے تصنیف کے "اندر" سفر بھی کیا۔ مثلاً روسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے ذرا نیچے اس کے "لسانی وجود" کی نشان دہی کی۔ نئی تنقید نے مزید نیچے اتر کر تصنیف کے انفرا اسٹرکچر کا احساس دلایا جبکہ ساختیات نے مزید نیچے جا کر "شعریات" کی کارکردگی کو اجاگر کیا۔ ساختیاتی تنقید نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھ کر "ادب" کو زبان قرار دیا اور جس طرح سوسیور نے لانگ کی کارکردگی کو پیرول کی بنت کاری میں دکھایا تھا اسی طرح ساختیات والوں نے کہا کہ شعریات تصنیف کے متن کی بنت کاری کرتی ہے۔ چنانچہ انہوں نے تصنیف کو "کھولنے" کی سفارش کی تاکہ شعریات کی کارکردگی کو دیکھا جاسکے۔ چونکہ ساختیات نے شعریات کو ثقافتی دھاگوں کا ایک جال قرار دیا تھا اس لئے وہ تصنیف کی لسانی اکائی تک محدود نہ رہی بلکہ اس نے تصنیف کے "اندر" کے ثقافتی تناظر کا بھی احاطہ کیا۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا ساختیات میں ابھرنے والا "شعریات" کا یہ تصور سوسیور کے لانگ، یونگ کے اجتماعی لاشعور، درکھیم کے اجتماعی معاشرتی نظام، برگساں کے زمانِ مسلسل، جدید طبعیات کے "رشتوں کے جال" اور تصوف کے "ہمہ اوست" سے مشابہ نہیں تھا؟ یعنی کیا ایک پراسرار باطنی حقیقت، ظاہر حقیقت کے تارو پود میں جذب یا

ہوتی نظر نہیں آ رہی تھی؟ اصل معاملہ یہ نظر آتا ہے کہ ساختیاتی فکر میں مرکز Permeate کی نفی نہیں ہوئی تھی بلکہ اس میں پھیلاؤ در آیا تھا۔ مرکز آشنا یعنی Centre Oriented ساخت کی صورت یہ ہے کہ اس میں جملہ خطوط مرکز کے تابع ہوتے ہیں مگر ساختیات میں "مرکز" کی اس مرکزی پوزیشن میں تبدیلی آگئی۔ اب "مرکز" ایک نقطے پر مرتکز ہونے کے بجائے ربط باہم کی حامل ایک ساخت کی صورت میں سامنے آگیا۔ یوں ساخت رشتوں کے ایک ایسے جال کے مماثل نظر آئی جس کا ہر جزو دیگر تمام اجزاء سے مشروط تھا۔ یہی بات جدید طبیعیات کے "بوٹ سٹریپ نظریئے" میں بھی ملاحظہ کی جاسکتی ہے جس کے مطابق یہ کائنات ربط باہم Inter- Relatedness سے عبارت ایک متحرک جال (Web) کی صورت میں ہے۔ اس جال کے کسی بھی حصے کی صفات "بنیادی" نہیں ہیں بلکہ جال کے دیگر حصوں کی صفات سے مشروط ہیں۔ تو کیا ساختیات میں ساختیات کا جو پیٹرن ابھرا ہے وہ بوٹ اسٹریپ کے نظریے کی پیش کردہ ساخت سے مشابہ نہیں ہے؟ اگر ہے تو کیا یہ اس پراسراریت کا حامل نہیں ہے جسے ساختیاتی فکر نے مرکز، مصنف، Cogito اور ماورائی مدلول کے ساتھ ہی مسترد کردیا تھا؟ امر واقعہ یہ ہے کہ ساختیات نے مرکز (اور اس کی پراسراریت) کی نفی نہیں کی۔ بلکہ اسے صرف دبایا ہے تاہم وہ اسے پوری طرح دبانے میں کامیاب نہیں ہوسکی اور مرکز "شعریات" میں منقلب ہو کر دوبارہ سامنے آگیا ہے۔ گویا ساختیاتی فکر نے شعریات کی صورت میں "مرکز" کا ایک نیا روپ پیش کردیا ہے جو ایک "نقطۂ ارتکاز" نہیں بلکہ ایک "متحرک ساخت" ہے۔ غور کیجئے کیا ایسا کرکے ساختیات نے اپنے بنیادی موقف کو خود ہی Deconstruct نہیں کردیا؟ ---- واضح رہے کہ ساختیات نے Author God کو مسترد کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا تھا کہ تحت کو لکھاری نہیں لکھتا بلکہ وہ خود اپنے آپ کو لکھتی ہے۔ مراد یہ تھی کہ تخلیق کاری کے عمل میں "مصنف" کے بجائے "شعریات" بطور ایک سسٹم متحرک ہوتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا شعریات کا یہ سسٹم مصنف کے اعماق میں کار فرما ہے یا مصنف کی ذات سے باہر کہیں ہوا میں معلق ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ شعریات، تخلیق کار سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ "مصنف" کے لفظ کو تج کر اس کی جگہ "شعریات" کا لفظ لکھ دینے سے مصنف کی نفی نہیں ہو جاتی۔ شعریات تو مصنف کی مخفی قوت، اس کا لاشعور اور زبان کے حوالے سے اس کا "لانگ" ہے جو اپنی

کارکردگی (پیرول، بنت کاری، شعور) میں نظر آتا ہے۔ ورنہ مخفی رہتا ہے۔ اس زاویئے سے دیکھیں تو ساختیات نے مصنف کو دبا تو دیا تھا مگر وہ "شعریات" میں منقلب ہو کر دوبارہ سامنے آگیا۔ یوں ساختیات نے خود ہی اپنے آپ کو Deconstruct کردیا۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ لیوی سٹراس نے اساطیر کے نظام کو "زبان" کا درجہ دیا تھا، لاکان نے لاشعور کو "زبان" کہا اور ساختیات نے ادب کو "زبان" کہہ کر پکارا۔ اگر زبان کا درجہ دیا تو اس کا مطلب یہ تھا کہ ان تینوں نے لانگ کے حوالے سے پراسراریت اور ماورایت کا اقرار بھی کیا۔ اس لئے کہ لانگ بجائے خود ایک پر سرار شے ہے۔وہ بت گری تو کرتی ہے مگر ہمہ وقت بت شکنی کے عمل میں مبتلا بھی رہتی ہے تاکہ پابند اور محبوس نہ ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں سدا اس کوشش میں ہوتی ہے کہ سگنی فائر (Signifier) کی پراسرار نقاب اندر نقاب "ہستی" کو سگنی فائیڈ (Signified) کے متعین معنی سے نجات دلاتی رہے۔

لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں!

سوال یہ ہے کہ ساختیات میں بالعموم اور رولاں بارت کی ساختیاتی تنقید میں بالخصوص ''لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں'' کا اصل مفہوم کیا ہے؟ بعض اردو ناقدین کے مطابق اس سے مراد یہ ہے کہ ہر لکھت دیگر لکھتوں سے منسلک ہوتی ہے۔ لہٰذا جب ہم کسی متن (Text) کو زیرِ بحث لائیں تو یہ نہ بھولیں کہ اسے دیگر متنوں کے حوالے ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس سے بھی آگے یہ کہ ہر متن (Text) کی تعمیر میں دیگر متون بطور اجزاء استعمال ہوتے ہیں ----- جہاں تک میں سمجھ سکا ہوا، ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد شعریات کی وہ کارکردگی ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جو جملہ متون میں رشتوں کے ایک جال کی طرح (بطور ایک قدرِ مشترک) موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر متن دوسرے جملہ متون سے صرف اس اعتبار سے منسلک ہے کہ اس کے اندر بھی Codes اور Conventions کا وہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے دوسرے نمونوں میں۔ علاوہ ازیں جس طرح بقول سوسیور ہر نشان (Sign) دوسرے نشانات سے فرق Difference کی بنا پر اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے اسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر لکھت دوسری لکھتوں سے اپنی انفرادیت کی بنا پر پہچانی جاتی ہے تاہم جس طرح گفتار کے تنوعات کے پس پشت زبان (Langue) بطور ایک قدرِ مشترک موجود ہے اسی طرح تمام لکھتوں کے پس پشت Codes اور Conventions کا ایک نظام بھی موجود ہے۔ لہٰذا کوئی بھی متن (Text) نہ تو اپنے گاڈ فادر سے کھلی بغاوت کا مرتکب ہوتا ہے (بحوالہ اڈی پس کامپلکس) اور نہ اس سے ورثا کی طرح باقاعدہ ورثہ حاصل کرتا ہے بلکہ اس گنگا اشنان میں شامل ہوتا ہے جس سے تمام متون گذرتے ہیں۔ سائنس کی

زبان میں بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھت سے مراد ادبی عبارت کے Cellular یا Molecular پہلو نہیں جو اجزائے ترکیبی یعنی Building Blocks کو نگاہوں کا مرکز بناتے ہیں بلکہ وہ System View ہے جو ادب کو "رشتوں" کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا سارا زور ہی ساخت یا سسٹم پر ہے جسے اجزاء میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ اسے تو تنظیم کے بنیادی اوصاف یعنی "رشتوں" سے عبارت قرار دینا ہی مستحسن ہے۔ بہرحال چونکہ یہ مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے لہٰذا اسے جب تک اس تناظر میں رکھ کر نہ "پڑھا" جائے جس میں یہ ابھرا تھا اس کے صحیح مفہوم سے آگاہی حاصل نہیں ہو سکتی۔

قصہ یہ ہے کہ اس صدی کے آغاز میں سوسیور نے زبان کے بارے میں یہ موقف اختیار کیا کہ اس کے تین چہرے ہیں۔ ایک وہ جسے اس نے گفتار یعنی Parole کا نام دیا' دوسرا جسے اس نے Langue کہا اور جس سے اس کی مراد وہ سسٹم یا لسانی نظام یا گرائمر تھی جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں اور تیسرا جسے اس نے Language کا نام دیا جس سے اس کی مراد زبان کا تمام تر لسانی Potential تھا۔ اس لسانی تر مورتی میں گفتگو والا چہرہ سب سے زیادہ فعال ہونے کے علاوہ سب سے زیادہ نمایاں بھی تھا۔ یہ ان آوازوں کے مماثل تھا۔ جو مثلاً پیانو بجانے پر سنائی دیتی ہیں۔ مگر پیانو سے دو طرح کی آوازیں برآمد ہو سکتی ہیں۔ پہلی وہ جو کسی اناڑی کی انگلیوں کی کارکردگی کا نتیجہ ہوں اور جنہیں ہم شور Noise کہیں' دوسری وہ جو ایک نغماتی زیروبم کا مظاہرہ کریں اور جن کے عقب میں موسیقی بطور گرائمر یا سسٹم موجود ہو۔ زبان Langue کی کارکردگی موخر الذکر صورت کی حامل ہے کہ اس میں "گفتگو" کا زیروبم جس سے معنی کا انشراح ہوتا ہے' ہمیشہ ایک نظر نہ آنے والے لسانی نظام System یا گرائمر کے تابع ہوتا ہے۔ جہاں تک گفتگو کا تعلق ہے تو سوسیور نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا کہ ہر لسانی نشان یعنی Linguistic Sign دو عناصر پر مشتمل ہوتا ہے۔ ایک "دال" مراد Signifier دوسرا "مدلول" مراد Signified۔ مقدم الذکر وہ لفظ ہے جو موخر الذکر Concept کو نشان زد کرتا ہے۔

زبان کی کارکردگی کے بارے میں سوسیور کے مہیا کردہ اس ماڈل کو پہلے علم الانسان اور بعد ازاں ادب نے بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ علم الانسان کے میدان میں لیوی

سٹراس نے (گو وہ اس بات کو مانتا نہیں ہے) سوسیور کے ماڈل کو جب سامنے رکھ کر انسانی ثقافت کا جائزہ لیا تو اس پر یہ بات منکشف ہوئی کہ ہر کلچر زبان سے مشابہ ہے یعنی اس کے ظاہر حصے (عادات و اطوار) کے پس پشت ایک غائب اجتماعی نظام بطور Langue موجود ہوتا ہے جس کے مطابق ہی ظاہر حصہ بصورت "گفتگو" زیرو بم کا مظاہرہ کرتا ہے۔ مثلاً اساطیر کے بارے میں اس نے یہ موقف اختیار کیا کہ اساطیر کے سارے تنوع کے پیچھے ایک بنیادی اسطور (Meta- Myth) موجود ہے جو اساطیر کے جملہ نمونوں کے لئے ماڈل کا کام دیتی ہے۔ لیوی سٹراس نے ثقافتی تناظر میں شادی بیاہ کے قوانین' کھانے اور پہننے کے آداب' رسوم و رواج اور Totemic Systems کو منفرد اکائیوں کی بجائے رشتوں کے ایک جال کی صورت میں دیکھا۔ گویا جس طرح زبان فونیم Phonemes کی ایک مخصوص ترتیب سے عبارت ہے اسی طرح سوسائٹی اپنے ان اجزاء یعنی Gustemes پر مشتمل ہوتی ہے جو تقابل اور انسلاک کے بعض ساختیوں کے مطابق مرتب ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ ساختیے جملہ ثقافتوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور لاشعوری میلانات کے تابع اور مخفی ہیں لہٰذا ان کی حیثیت Langue کی سی ہے۔ اس سے لیوی سٹراس کا مقصد یہ دکھانا نہیں تھا کہ کس طرح انسان اساطیر کی زبان میں سوچتا ہے بلکہ کس طرح اساطیر انسانوں کو (غیر شعوری طور پر) ایک خاص انداز میں سوچنے پر مجبور کردیتی ہیں۔ یا یہ کہ وہ کس طرح انسان کو میڈیم بنا کر خود سوچتی ہیں۔ لیوی سٹراس کے اصل الفاظ یہ ہیں:

How myths think in men unknown to them

اب اگر اس کے ان الفاظ کو سوسیور کے اس موقف کی روشنی میں دیکھا جائے کہ کس طرح افراد گفتگو کرتے ہوئے زبان Langue کے تابع ہوتے ہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ افراد جب آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو دراصل "زبان" بول رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس پس منظر میں ہائیڈگر کے الفاظ:

Language speaks not man

کا مفہوم واضح ہوتا ہے اور اسی حوالے سے Writing Writes not authors کا مطلب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ اسی لئے ٹیرنس ہاکس نے لیوی سٹراس' سوسیور اور ہائیڈگر کے بنیادی موقف کو سامنے رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ:

" If man merely complies with the structure of his language to an extent that justifies Heidegger.s assertion: language speaks not man. same principal forces a similar conclusion in respect of literature: writing writes not authors.

ٹیرنس ہاکس نے Language apeaks not man کے الفاظ ہائیڈگر سے منسوب کئے ہیں۔ دراصل یہ نتیجہ اس نے جوناتھن کلر کی کتاب ——— Suructuralist Poetics کے صفحہ نمبر ۲۹ کی عبارت پڑھ کر مرتب کیا۔ محترم ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی اسی صفحہ کی عبارت کو پڑھا مگر نتیجہ یہ مرتب کیا کہ مندرجہ بالا الفاظ ہائیڈگر سے منسوب نہیں کئے جاسکتے کیونکہ بقول ڈاکٹر صاحب ہائیڈگر کے اصل الفاظ یہ ہیں:

Die spracha spricht nicht Der Mensch- Der Mensch spricht nur indemer geschicklick der sprashe entspricht (Language speaks. man speaks only in so far as he artfully complies with language)

واضح رہے کہ ہائیڈگر کا یہ قول بھی جوناتھن کلر کی مندرجہ بالا کتاب کے صفحے نمبر ۲۹ پر ہی درج ہے اور ترجمہ بھی جوناتھن کلر کا ہے۔ اس ترجمے سے قطعاً" یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے غلط قول منسوب کیا ہے۔ دراصل ٹیرنس ہاکس نے خود کو ہائیڈگر کی مندرجہ بالا عبارت کے ترجمہ تک محدود نہیں رکھا بلکہ اس کے بعد جوناتھن کلر نے جو توضیحات پیش کی ہیں' انہیں بھی سامنے رکھا ہے۔ مثلاً" جوناتھن کلر نے لکھا ہے کہ:

The construction of a system of rules with infinite generation capacitymakes even the creation of new sentences a process governed by rules which escape the subject.

اس عبارت کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر کے قول کو صحیح سمجھا ہے۔ واضح رہے کہ جوناتھن کلر نے ہائیڈگر کے قول کو تمام و کمال قبول نہیں کیا۔ اس کے لئے Subject کا وجود اہم ہے جسے اول اول نطشے اور بعد ازاں ہائیڈگر نے decentre کردیا تھا۔ جوناتھن کلر نے نارتھ روپ فرائی کی اس بات کو بھی رَد کیا ہے کہ ہر نئی نظم سابقہ نظموں کے مواد سے جنم لیتی ہے۔ آخر میں جوناتھن کلر کہتا ہے:

> The analyist's task is not simply to describe a corpus but to account for the structure and meaning that items of corpus have for those who have assimilated the rules and norms of the system.

غور کیجئے کہ یہاں وہ سسٹم پر زور دے رہا ہے مگر Subject کو منہا کر کے نہیں۔ فرد معنی کا منبع نہ سہی تاہم معانی اس سے گزرے بغیر "وجود" میں نہیں آسکتے۔ گویا اہم بات Structuring ہے۔ جس میں Subject ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جوناتھن کلر کی ساری بحث سے ہائیڈگر کے الفاظ کا اصل مفہوم واضح ہوتا ہے۔ چنانچہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے جو قول منسوب کیا ہے وہ غلط نہیں ہے۔

خیر' یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ اصل مسئلہ کی طرف لوٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ زیر بحث نکتہ تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ زبان کے سلسلے میں اس نے "زبان بولتی ہے آدمی نہیں" کا روپ دھارا ہے۔ اسطور کے سلسلے میں "اسطور سوچتی ہے انسان نہیں" کی صورت اختیار کی ہے اور ادب کے میدان میں "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" میں خود کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب کے معاملے میں لکھت سے مراد ادبی تحریر ہو سکتی ہے۔ چونکہ ادبی تحریر کا طرۂ امتیاز اس کی شعریات یعنی Poetics متصور ہوتی ہے۔ اس لئے ادب میں (بالخصوص رولاں بارت کے حوالے سے جو ایک ادبی نقاد ہے نہ کہ ماہر لسانیات یا ماہر علم الانسان) لکھت سے مراد ادب کی شعریات ہی متصور ہوگی۔

واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید سے پہلے (بالخصوص انیسویں صدی کے ربع آخر میں) مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی اور ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ روسی ہیئت پسندوں نے اس کے بالکل برعکس بات کی یعنی اسے Code without message کہہ دیا۔ ان کا موقف یہ تھا کہ ادب کا وجود اصلاً ایک لسانی وجود ہے۔ لہٰذا تنقید کا مقصد ادب پارے کی ہیئت یعنی اس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ ادیب عام تحریر کو لفظی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ انہوں نے انوکھا بنانے کے اس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد ازاں پراگ سکول نے اس کے لئے Fore grounding کا لفظ استعمال کیا۔ دراصل ساختیاتی تنقید

سے پہلے ہیئت پسندی کی تین صورتیں نمایاں ہوئی تھیں۔ ان میں سے ایک تو روسی ہیئت پسندی کی وہ تحریک تھی جسے روس میں ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ سیاسی وجوہ کی بنا پر دبا دیا گیا۔ دوسری "نئی تنقید" کی وہ تحریک تھی جو انگلستان میں پروان چڑھی اور جسے لہو مہیا کرنے والوں میں ایلیٹ' رچرڈز' ا-مپسن اور لیوس کے نام مشہور ہوئے۔ تیسری "نئی تنقید" کی وہ صورت تھی جو امریکہ میں مقبول ہوئی اور جس کے نام لیواؤں میں جان کرورین سم اور ایلن ٹیٹ وغیرہ کو اہمیت ملی۔ ہر چند ان تینوں کی ترجیحات ایک دوسری سے کسی حد تک مختلف تھیں مگر ان کا بنیادی موقف ایک تھا۔ اس موقف کی ایک شق تو یہ تھی کہ تخلیق کا تجزیہ اس کے اجزائے ترکیبی کے حوالے سے کیا جائے۔ اس سلسلے میں روسی ہیئت پسندوں کا یہ کہنا تھا کہ ادب پارہ بنیادی طور پر ایک "لسانی وجود" ہے للذا تخلیق کار اپنی تخلیق میں زبان کے جوہر اور نشان فہمی کے رویے کو بروئے کار لاتا ہے۔ دوسری طرف امریکی اور برطانوی "نئی تنقید" تخلیق میں مضمر قول محال' تناؤ' ابہام' رمز' رعایت لفظی وغیرہ پر تمام تر توجہ مبذول کر رہی تھی۔ دوسری شق یہ تھی کہ ادب کسی نظریے' فلسفے یا تاریخی مواد کی تشہیر کا ذریعہ نہیں ہے بلکہ اپنا ایک مقصود بالذات لسانی وجود رکھتا ہے۔ تیسری یہ کہ تخلیق ایک نامیاتی کل ہے جس میں ہیئت اور متن دو مختلف چیزیں نہیں ہیں۔ بقول ایرلیچ ہیئت (Form) متحرک ربط باہم کا ایک اصول ہے نہ کہ تخلیق کا بالائی چھلکا ---- ہیئت پسندی کی یہ تینوں صورتیں تخلیق کو ایک خود مختار اور خود کفیل شے قرار دینے پر مصر تھیں اور ادبی نقاد سے یہ تقاضا کر رہی تھیں کہ وہ تخلیق کو اس کی بنیادی ساخت کے حوالے سے پرکھے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو روسی ہیئت پسندی تخلیق کے لسانی وجود پر تمام تر توجہ مبذول کرکے یہ کہہ رہی تھی کہ شاعری لفظوں سے بنتی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے۔ یہ ایک ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ "باہر" کو نہیں دیکھتے بلکہ کھڑکی بجائے خود مرکز نگاہ ہے۔ نیز یہ کہ ادبی زبان نہ صرف انوکھا بناتی ہے بلکہ بجائے خود ایک انوکھی شے ہے۔ دوسری طرف "نئی تنقید" کا یہ موقف تھا کہ تخلیق کا خود کفیل لسانی وجود بہت سے عناصر مثلاً" ابہام' رعایت لفظی' قول محال وغیرہ سے مرتب ہوتا ہے اور انہی کی کارکردگی سے معانی وجود میں آتے ہیں۔ دونوں کی توجہ تخلیق کے سٹرکچر پر مبذول تھی۔ دونوں میں سٹرکچر کا

تصور اس مشین کا سا تھا جو پرزوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ نئی تنقید کے بعد جب ساختیات کو فروغ ملا تو مشین کا تصور پس پشت جا پڑا اور کوانٹم طبیعیات کا وہ تصور سامنے آگیا جو سٹرکچر کو اجزاء کا مرکب قرار دینے کے بجائے رشتوں کا ایک جال قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اب تمام تر توجہ اجزاء کے بجائے ان دھاگوں (Codes اور Convention) پر مبذول ہوئی جن کی وجہ سے سٹرکچر کا وجود قائم تھا۔ موسیقی سے اگر اس کی مماثلت قائم کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ روسی ہیئت پسندی نے آواز کو اور آواز پیدا کرنے والے آلات موسیقی (جن میں انسان بھی شامل ہے) کو زیادہ اہمیت دی' نئی تنقید نے سروں اور مرکیوں اور نغمات کے زیروبم کو اہم جانا جب کہ ساختیات نے نغمات کے جملہ تنوعات کے اعماق میں راگوں اور راگنیوں کا ایک نظام دریافت کرنے پر زور دیا۔

ہیئت پسندی کے دور کے بعد ساختیاتی تنقید کے مکتب کو فروغ ملا جس نے تخلیق کو ایک "شے" قرار دینے کی بجائے (جس میں معنی یا معانی بند پڑے ہوں) ایک ایسی ساخت قرار دیا جو اجزاء کا مرکب نہیں تھی بلکہ رشتوں کی ایک گرہ تھی۔ اس کا یہ موقف تھا کہ ساخت کوئی ٹھوس شے نہیں ہے جسے حسیات کی مدد سے گرفت میں لیا جاسکے بلکہ وہ مخفی رشتوں کا ایک نظام یا سسٹم ہے جسے ہم Perceive کرنے کی بجائے Conceive کرتے ہیں۔ تاہم دیکھا جائے تو جہاں روسی ہیئت پسندی نے "پیغام" کی یکسر نفی کردی تھی وہاں ساختیات نے ایک طرح سے Message کا دوبارہ اقرار کیا مگر اب یہ Message عام تنقید کے حتمی معنی یا پیغام کے برعکس Codes اور Conventions کے ایک طبق در طبق (Stratified) نظام کا دوسرا نام تھا۔ رولاں بارت نے کہا کہ اس پیغام کے "اندر" کوئی شے نہیں ہوتی جیسے مثلاً" سیب کے اندر بیج یا آم کے اندر گٹھلی ہوتی ہے۔ پیغام کچھ نہیں ہے سوائے اپنے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے۔ اسی طرح تخلیق کچھ نہیں ہے سوائے اپنی داخلی اور مخفی ساخت کے پرتوں کے جو اپنے اندر کوئی ٹھوس پیغام یا معنی نہیں رکھتے۔ تاہم رشتوں کا یہ نظام جسے ہم ساخت کا نام دیتے ہیں بجائے خود ایک پیغام بھی ہے۔ ساختیات نے اسے شعریات یا Poetics کا نام دیا ہے۔ یہ نہیں کہ شعریات کا تصور محض ساختیات تک محدود ہے۔ دراصل مختلف مفکرین یا تنقیدی مکاتب نے اپنے اپنے زمانے میں شعریات کی خاص وضع یا خاص پہلو کو شوخ کرکے پیش کیا ہے۔ مثلاً" ڈیموکریٹس کے ہاں

شاعرانہ وجدان (Inspiration) کو زیادہ اہمیت ملی اور نیشا غورث کے ہاں توازن اور تناسب کو! ارسطو نے تزکیہ باطن کو ابھارا جب کہ لان جائی نس نے حالت جذب پیدا کرنے کے وصف کو اہمیت بخشی۔ ارسطو کے بعد سترھویں صدی تک "سچ" کو بطور میزان قبول کیا گیا۔ پھر سچ کی بجائے "حسن" میزان مقرر ہوا اور یہ داستان بہت طولانی ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں ایک متعین معنی یا پیغام کی کامیاب ترسیل کو بطور میزان اہمیت ملی۔ پھر بیسویں صدی کے آغاز میں روسی ہیئت پسندی نے لسانی ماڈل کو شعریات کا درجہ دے دیا۔ "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کی بالادستی سے الگ کیا اور اس کی بنت سے معانی کے انشراح کے عمل کو شعریات کہا۔ جب کہ ساختیات نے ساخت کے اس جال نما (Like Web-) مخصوص نظام کو شعریات کا درجہ دیا جو Codes اور Conventions کے ربط باہم سے عبارت تھا۔ اس ضمن میں اس نے سوسیور کے ماڈل کو سامنے رکھتے ہوئے تخلیق کی متعدد اور متنوع صورتوں کے عقب میں ساخت کا (بصورت Langue) اقرار کیا۔ تاہم جہاں ساختیاتی ناقدین کی پہلی جماعت نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو ادبی ساخت کی تفہیم کے لئے استعمال کیا تھا وہاں بعد والوں نے یہ موقف اختیار کیا کہ ادب بجائے خود "زبان" ہے۔ اسی حوالے سے رولاں بارت نے Literatures Being کا ذکر کیا جو زبان سے مرتب ہوا تھا اور تودو روف نے Grammar of Literature کی نشاندہی کی۔ دراصل ان لوگوں کی ساری دلچسپی "سسٹم" میں تھی نہ کہ کسی خاص مواد یا کسی خاص معنی میں! جہاں تک سسٹم کا تعلق ہے تو اس کی ایک تو ظاہری ساخت ہے جو تنوع کی حامل ہے اور دوسری گہری ساخت (Deep Structure) جس سے سارا تنوع وجود میں آتا ہے۔ اس سلسلے میں گریماس کا حوالہ دیتے ہوئے ٹیرنس ہاکس نے لکھا ہے:

> In effect, Gremas argues, these binary opposites form the basis of deep lying actantial model (Modele actantial) from whose structuse the superficial structures of individual stories derive and by which they are generated. The parallel with Saussur.s notion of langue which underlies parole and with Chomsky.s notion of competence which precedes performance, is clear

اب صورت کچھ یوں ابھرتی ہے کہ Writing کی بھی ایک ترموزتی ہے جو سوسیور کی پیش کردہ لسانی ترموزتی سے مشابہ ہے۔ سوسیور نے زبان کو Language۔ Langue۔ Parole میں تقسیم کیا تھا جن میں سے پیرول یعنی گفتار چامسکی کی Performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے پیٹرن سے مشابہ تھی جب کہ Langue اس گرائمر، ساخت یا سسٹم کا نام تھا جو چامسکی کی Competence کی طرح اس پیٹرن کے عقب یا بطون میں موجود تھا اور زبان (Language) وہ گہری ساخت تھی جس سے خود گرائمر کا پورا سسٹم پیدا ہوا تھا۔ ادبی ترموزتی میں بھی ایک تو "گفتار" کا پرت ہے جو متنوع تخلیقات کی صورت ہمیں نظر آتا ہے۔ جب کہ دوسرا پرت ان Convention اور Codes کا ہے جو ان تخلیقات میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر مضمر ہوتے ہیں۔ تیسرا پرت اس گہری اور بنیادی ساخت کا ہے جس سے Codes اور Conventions کا یہ سارا نظام طلوع ہوتا ہے۔ یہ گہرا اور بنیادی سٹرکچر ذہن کے بنیادی سٹرکچر کے مماثل ہے اور اصلاً Binary Oppositions کی اساس پر استوار ہے۔

جب میں کہتا ہوں کہ Writing سے رولاں بارت کی مراد شعریات (Poetics) ہے تو اس کا مطلب فقط یہ ہے کہ رولاں بارت کا اشارہ متن کی بجائے (جو مختلف تخلیقات مثلاً نظموں یا افسانوں یا ناولوں کی ظاہری ساخت کا مظہر ہوتا ہے) رشتوں اور Codes سے عبارت ایک دکھائی نہ دینے والے سسٹم کی طرف تھا۔ یہ بات میں نے ایک رائج غلط فہمی کے ازالے کے لئے کہی ہے کیونکہ بعض ناقدین جب کسی تخلیق کار کے کام کا جائزہ لیتے ہیں تو اسے پہلے سے موجود دیگر تخلیق کاروں یا نظریہ سازوں کے کام کی ایک نئی ترتیب قرار دے ڈالتے ہیں یا اس کی موجودگی سے اسے مشروط گردانتے ہیں جو میرے نزدیک غواصی کی بجائے محض سطحِ آب پر کشتی چلانے کا ایک وظیفہ ہے۔ مثلاً اقبال کے بارے میں اگر کہا جائے کہ اس کی شاعری سرسید احمد خان کی تحریک، ابن العربی، نطشے اور برگساں کے نظریات اور ایک مخصوص ثقافت کے مظاہر سے اخذ و اکتساب کا عمل ہے اور اس پس منظر سے ہٹ کر اس کا کوئی تشخص قائم نہیں ہوسکتا تو یہ اقبال کی شاعری کی محض بالائی سطح کو چھونے کے مترادف ہوگا۔ وجہ یہ کہ اقبال کی شاعری ان مظاہر اور نظریات کا اظہارِ مکرر یا ترتیبِ نو نہیں ہے بلکہ اس بنیادی نوعیت کے غائب سسٹم کی زائیدہ ہے جس سے خود یہ

نظریات اور مظاہر نمودار ہوئے ہیں۔ رولاں بارت نے جب Writing کہا تو اس سے اس کا اشارہ تخلیق شدہ ادبی نمونوں سے کہیں زیادہ سسٹم کی طرف تھا جس سے یہ نمونے پیدا ہوئے تھے۔ رولاں بارت کے الفاظ میں:

> The goal of all strucuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an object so as to manifest the rules of its functioning. What is new is a mode of thought (or a poetics) which seeks less to assign completed meanings to the objects it discovers than to know how meaning is possible. The critic is not responsible for reconstructing the work's message but only its system, just as the linguist is not responsible for deciphering the sentence's meaning but for establishing the formal structure that permits this meaning to be transmitted.

اس اقتباس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ بارت پیغام کے مقابلے میں سسٹم کو اہمیت دیتا ہے۔ دوسری یہ کہ وہ اس سسٹم کو Codes پر مشتمل گردانتا ہے۔ اس کے لئے ادب پارہ کوئی ایسی کھڑکی نہیں ہے جس میں سے باہر کے کسی منظر یا خیال یا متن کو دیکھا جائے بلکہ ایک ایسی کھڑکی ہے جو بجائے خود ایک مقصود بالذات شے ہے۔

جہاں تک رولاں بارت کے پیش کردہ Codes کا تعلق ہے تو ان کے بارے میں جانکاری حاصل کرنے کے لئے رولاں بارت کے فکری نظام پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ رولاں بارت کے مطابق ادب ایک ایسا ساختیہ ہے جو Codes کے ربط باہم سے عبارت ہے۔ اس ساختیے کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں بلکہ وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت اور مواد دو مختلف چیزیں نہیں ہیں بلکہ ہیئت خود ہی مواد بھی ہے۔ میں نے اپنے بعض مضامین میں اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہیئت اور مواد کا رشتہ وہ نہیں جو چھاگل اور پانی میں ہوتا ہے بلکہ وہ جو برف کی قاش اور پانی میں ہے۔ برف کی قاش کے اندر پانی بند نہیں ہوتا بلکہ برف کی قاش بجائے خود پانی ہوتی ہے۔ رولاں بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو "ذریعہ" بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی اپنی تخلیقات کی وساطت سے قاری کو دیگر منطقوں کے بارے میں جانکاری مہیا کرتے ہیں۔ ان کو

رولاں بارت نے ecrivant کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں ایسے لکھنے والے بھی ہیں جو Writing کو "ذریعہ" نہیں بناتے بلکہ خود اس کو مرکز نگاہ قرار دیتے ہیں۔ ان لوگوں کو اس نے ecrivain کہہ کر پکارا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس نے مقدم الذکر کو "محرر" کہا ہے جب کہ موخر الذکر کو "مصنف" کا نام دیا ہے۔ مقدم الذکر زبان کے حوالہ جاتی (Referential) پہلو سے منسلک ہیں جب کہ موخرالذکر زبان کے جمالیاتی (Aesthetic) پہلو سے۔ بارت کے موقف کو ٹیرنس ہاکس نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> Painters paint: they require us to look at the use of colour, form, texture, not to look through their painting at something beyond it, by the same token musicians present us with sounds not arguments or events.. So writers write, they offer us writing as their art; not as a vehicle but as an end in itself.

رولاں بارت نے جہاں لکھنے والوں کے دو طبقوں کی نشان دہی کی ہے وہاں لکھت کی دو اقسام کو بھی نشان زد کیا ہے۔ ان میں سے ایک قسم تو وہ ہے جو قاری کو منفعل رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ دوسری قسم وہ ہے جس میں قاری ایک فعال کردار ادا کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے اور لکھت میں شریک ہو جاتا ہے۔ مقدم الذکر کو رولاں بارت نے readerly (Lisible) اور موخر الذکر کو Writerly (scribtible) کا نام دیا ہے۔ موخر الذکر قاری کو یہ مسرت انگیز احساس دلاتی ہے کہ وہ خود بھی تحریر کا مصنف ہے نیز یہ کہ ایسی تحریر اسے Jouissance کی وہ لذت مہیا کر رہی ہے جو جنسی لذت یا وجد سے مشابہ ہے۔ ایسی تحریر قاری کی توجہ کو اپنے بدن پر مرکوز کرتی ہے نہ کہ اسے کسی اور ہی دنیا کا منظر دکھاتی ہے۔ مقدم الذکر تحریر میں دال (Signifers) ایک خاص سمت میں نپے تلے قدموں کے ساتھ رواں ہوتے ہیں اور مدلول (Signified) سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جب کہ موخر الذکر تحریر میں وہ منزل کے تصور سے منقطع ہو کر رقص کرنے لگتے ہیں۔ وہ یہ رقص Codes کی تال پر کرتے ہیں اور مآل کار صورت یہ ابھرتی ہے کہ رقص، تال اور رقاص میں فرق تک باقی نہیں رہ جاتا۔ رقاص، رقص کرتے ہوئے اپنے بدن کی دلفریب حرکات سے ایک ایسی "تحریر" کو جنم دیتا ہے جو کسی نظریے یا خیال یا مقصد کی جانب ذہن کو متوجہ نہیں کرتی بلکہ اپنی انوکھی "موجودگی" سے وجد کا عالم طاری کر دیتی ہے۔ رولاں بارت نے Writerly text کو اسی معنی اور اسی پس منظر میں پیش کیا ہے جس سے یہ بات واضح

ہوتی ہے کہ یہ متن دیگر متون کے ساتھ علت و معلول کے رشتے میں منسلک نہیں بلکہ Codes کے مشترک رقص میں مبتلا ہونے کے باعث شعریات کے واسطے سے ہم رشتہ ہے۔

بے شک کوئی بھی متن خلا میں تخلیق نہیں ہوتا۔ وہ ماحول سے جڑا ہوتا ہے۔ مثلاً زبان ایک مشترک "ذریعہ" ہے جسے تمام متون بروئے کار لاتے ہیں دوسری قدرِ مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متون بھی جنم لیتے ہیں مگر جب ہم کسی ادب پارہ کا مطالعہ کرتے ہیں تو اسے فقط ایک مخصوص زبان اور مخصوص کلچر کے حوالے سے نہیں دیکھتے بلکہ ذہن کے حوالے سے اس ______ Universal Grammar اور کلچر کے حوالے سے اس عالم گیر انسانی ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متون اور ثقافتوں کے عقب یا بطون میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام ملنا چاہئے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب ہم کسی متن کو دیگر متون سے مشروط گردانتے ہیں تو تخلیقی عمل کی محض بالائی سطح کی بات کرتے ہیں۔ ہر متن کا ایک ظاہر چہرہ ہوتا ہے جو اسے زمان و مکان میں قید کرتا ہے۔ مگر ہر متن کے گہرے پرت بھی ہوتے ہیں جو زبان اور ثقافت کی عالم گیریت اور Codes اور Conventions کے ایک ایسے مخفی نظام کی گواہی دیتے ہیں جس کی پہچان اس کے مظاہر کا ربطِ باہم یعنی Inter-relatedness ہے نہ کہ ان کی حاصل جمع! پھر یہ بات بھی ہے کہ ان جملہ ثقافتی مظاہر کے ربط باہم کے پس پشت انسانی ذہن کی وہ ساخت بھی ہے جو بجائے خود ایک "ربط باہم" ہے۔ اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں (جو پہلی بار ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی) میں نے دو عناصر کا ذکر کیا تھا۔ فعال اور منفعل! فعال عناصر میں میں نے مصنف کی شخصی زندگی، اس زندگی کے حادثات و واقعات، اس کا علمی اور ثقافتی ماحول، اس کا مطالعہ (جو ظاہر ہے کہ دیگر متون کا مطالعہ تھا) اس کی نظریاتی ترجیحات وغیرہ۔ ان سب کو سمیٹ لیا تھا اور منفعل عناصر میں اس کے نسلی اور آرکی ٹائپل مواد کی نشاندہی کی تھی۔ میرا موقف یہ تھا کہ تخلیقی عمل میں یہ دونوں طرح کی عناصر براہ راست شامل نہیں ہوتے بلکہ آپس میں ٹکرا کر زراج یعنی Chaos میں تبدیل ہوتے ہیں۔ جس میں سے تخلیق جست لگا کر باہر آتی ہے۔ لہٰذا تخلیق کے اندر نہ صرف منفعل اور فعال عناصر منقلب ہو کر شامل ہوتے ہیں۔ بلکہ خود تخلیق بھی

ایک تقلیب کی مظہر ہے۔ میں نے اس سلسلے میں حیاتیات کے Mutation کے نظریے سے روشنی حاصل کی تھی۔ دوسری طرف ساختیاتی تنقید نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لئے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھا ہے اور جب ادب پر اس کا اطلاق کیا ہے تو متون کی ظاہری صورتوں کے بجائے ان کے اندر کے مخفی سسٹم کو اہمیت دی ہے۔ میرا نقطہ نظر یہ ہے کہ اگر ہم کسی بھی ادبی تخلیق کو محض دیگر تخلیقات کا آمیزہ کہیں گے یا ان سے مشروط قرار دیں گے تو اس کی انفرادیت پر کاری ضرب لگائیں گے۔ غالباً" اسی احساس کے تحت خود رولاں بارت کو بھی اپنے موقف کی مزید وضاحت کرنے کی ضرورت پڑی تھی۔ جوناتھن کلر نے لکھا ہے:

> (According to Barthes) each text is its own model, a system unto itself. It does not have a single structure, assigned to it by literary system, nor does it contain an encoded meaning which a knowledge of literary codes would enable one to decipher.

رولاں بارت کے اس موقف پر گفتگو کرتے ہوئے جوناتھن کلر نے اس رائے کا اظہار کیا ہے کہ

> "Barthes's agrument seems fundamentally ambigious---not only does he preserve his notion of code, which entails collective knowlege and shared norms. It is in S/Z that the concept reaches its fullest development: the codes refer to all that has already been written, read -----, seen and done.

یوں بارت نے متن کو کسی مخصوص ادبی مواد یا ثقافتی ماحول تک محدود نہیں رکھا بلکہ جو کچھ اب تک لکھا' دیکھا' پڑھا اور کہا گیا ہے۔ اس سب کو بطور انسانی تناظر نشان زد کیا ہے۔ اس ایک جملہ میں پوری انسانی ثقافت کی طبق در طبق موجودگی کی طرف اشارہ ہے نہ کہ کسی زمانے کے ادبی مواد کی طرف۔ مزید یہ کہ اس نے Code اور Convention کو بھی ایک گہرے سسٹم یا سٹرکچر کے "اشارہ نما" کا منصب عطا کردیا ہے۔ یا یوں کہئے کہ Codes کے مفہوم میں توسیع کرکے انھیں ذہن انسانی کی جبلی کھائیوں کا بلکہ خود حقیقت (Reality) کو Lays کا اعلامیہ قرار دے ڈالا ہے۔ (ذہن یونگ کے Archetypes کی طرف بھی، مبذول ہوتا ہے) چونکہ بارت کا زمانہ طبعیات کے ________ Bootstrap Hypothesis کے فروغ کا زمانہ بھی تھا لہٰذا اس امکان کو مسترد نہیں کیا

جاسکتا کہ خود رولاں بارت نے غیر شعوری طور پر اس کے اثرات قبول کرلئے تھے۔ کیپرا نے بوٹ سٹریپ زاویہ نگاہ کا لب لباب ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔

۱۔ بوٹ سٹریپ مسلک نے مادہ Matter کے بنیادی اجزاء کے تصور کو ترک کردیا ہے۔

۲۔ اس نے کائنات کو واقعات (Events) کے ایک متحرک ربط باہم کے حامل جال (Web) کی صورت میں دیکھا ہے۔

۳۔ اس کے نزدیک مادہ کا پیٹرن اور انسانی ذہن کا پیٹرن ایک دوسرے کے عکس ہیں۔

۴۔ یہ پیٹرن ایک دوسرے پر مشتمل نہیں بلکہ ایک دوسرے میں Involved ہیں۔

۵۔ ہر پارٹیکل کائنات کے جملہ پارٹیکلز پر مشتمل ہوتا ہے۔

طبعیات کے اس بوٹ سٹریپ مسلک کے سامنے اگر رولاں بارت کے نظریے کو رکھ کر دیکھیں تو مماثلت بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ رولاں بارت کے Codes بھی ایک دوسرے کے ساتھ علت و معلول کے رشتے میں منسلک نہیں بلکہ ایک ہی جال کے دھاگے ہیں نیز کوڈز کا یہ سارا پیٹرن خود انسانی ذہن کے پیٹرن کا عکس ہے بالکل اسی طرح جیسے خود انسانی ذہن کا پیٹرن کوڈز کے پیٹرن کا عکس ہے۔ بات کا لب لباب یہ ہے کہ رولاں بارت کے Codes وسعت آشنا ہو کر حقیقت (Reality) کے ان Codes یا Strings یا Lays (کھائیوں) پر منطبق دکھائی دینے لگے ہیں جن سے پوری کائنات عبارت ہے۔ ادب کے حوالے سے دیکھیں تو یہ کھائیاں تخلیق کے اندر بھی موجود ہیں اور قاری کے اندر بھی! لہٰذا جب قاری کسی متن کا مطالعہ کرتا ہے تو تخلیق کے پرت ہی نہیں اتارتا بلکہ اپنی ذات کے پرتوں کے اترنے کا منظر بھی دکھاتا ہے۔ اسی لئے میں نے اپنی کتاب "تنقید اور جدید اردو تنقید" میں یہ موقف اختیار کیا تھا کہ تخلیق اور قاری دو آئینوں کی طرح ایک دوسرے کے سامنے آتے ہیں۔ جس سے معنی آفرینی کا ایک عکس در عکس سلسلہ جنم لیتا ہے۔ مگر فی الحال یہ مسئلہ زیر بحث نہیں ہے۔ زیر بحث مسئلہ صرف یہ ہے کہ بحوالہ بارت Writing سے مراد کیا ہے؟ میری رائے میں بارت نے Writing سے کسی خاص زمانی اور مکانی صورت حال میں تخلیق ہونے والے متون سے کہیں زیادہ انسانی صورت حال میں تخلیق ہونے والے تمام تر متون میں مضمر، سدا سے قائم کھائیوں کی کارفرمائی مراد لی ہے۔ اس کے ہاں Inter- Textuality کا مفہوم طبعیات کی Inter- Relatedness اور اس کے

مضمرات ہی کے مماثل نظر آتا ہے اور یہی وہ مفہوم ہے جسے ساختیاتی تنقید نے ادبی تخلیق کی تخلیقِ مکرر کے سلسلے میں عام طور سے برتا ہے۔

ساختیات، ساخت شکنی اور ساختیاتی تنقید
(چند پہلو)

مندرجہ بالا عنوان کے تحت صریر (دسمبر ۱۹۹۲ء) میں جناب شمس الرحمان فاروقی کا ایک خط چھپا ہے جس پر مدیر "صریر" ڈاکٹر فہیم اعظمی نے نہایت عمدہ تبصرہ بھی کیا ہے۔ ساتھ میں ساختیات اور پس ساختیات میں دلچسپی رکھنے والوں کو دعوت بھی دی ہے کہ وہ شمس الرحمان فاروقی کے اٹھائے ہوئے سوالوں پر اپنے رد عمل کا اظہار کریں۔ میں اس دعوت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے چند معروضات پیش کرنا چاہتا ہوں۔

ساخت شکنی یا Deconstruction کے بارے میں فاروقی صاحب کا ارشاد ہے کہ اس کے لئے ساخت شکن (Deconstruction Subject) کا ہونا ضروری ہے۔ کوئی متن تب ہی Deconstruct ہوگا جب کوئی اسے Deconstruct کرے گا۔ میرے خیال میں اس بیان سے غلط فہمیاں پیدا ہو جانے کا احتمال ہے۔ صورت یہ ہے کہ لوگ باگ پہلے ہی ساخت شکنی کو استرداد یا انحراف کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں۔ مثلاً پچھلے دنوں جب اردو کا ایک نقاد اپنی کتاب کے نئے ایڈیشن میں اپنی سابقہ آرا سے منحرف ہوگیا تو ایک صاحب نے کہا کہ موصوف نے اپنے آپ کو خود ہی Deconstruct کردیا ہے۔ ڈی کنسٹرکشن کا ایسے اقدامات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ بعض دوسرے لوگ سمجھتے ہیں کہ Deconstruction سے مراد منہدم کرنا یا تباہ کرنا ہے حالانکہ خود دریدا اس سے مراد Free- Playing Joyful Destruction نہیں لیتا بلکہ اسے ایک ایسی

Dismantling قرار دیتا ہے جس سے "جاننے کا عمل" شوخ تر ہو جاتا ہے۔

ویسے دیکھا جائے تو ساخت شکنی کے عمل کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک وہ جس کے تحت نقاد مصنف کے اس نظامِ اقدار کو Dismantle کرتا ہے جس پر اس نے اپنی تصنیف کی بنیادیں استوار کی ہوتی ہیں۔ مثلاً جب دریدا "مصنف" کی موجودگی کو Logocentrism کے حوالے سے Deconstruct کرتا ہے اور ساختیاتی تنقید کے پیش کردہ سٹرکچر کو Metaphysics of Structure کے حوالے سے تو گویا وہ مغرب کی مابعد الطبیعات کو Deconstruct کرتا ہے۔ علاوہ ازیں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ یہ سب کچھ جو نظر آرہا ہے کسی نظام یا سٹرکچر کے تابع نہیں ہے۔ بلکہ اصلاً ایک Labyrinth یا گورکھ دھندا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ ہمارا "سوچنے کا عمل" دماغ کے خاص پیٹرن کا زائیدہ ہے دماغ کا طریقِ واردات یہ ہے کہ وہ پہلے ایک کو دو میں تقسیم کرتا ہے اور یوں "پہچاننے کے عمل" میں کامیابی حاصل کرتا ہے۔ مگر اس کے بعد وہ درمیانی خلا کو ایک تیسری چیز سے پُر بھی کر دیتا ہے جیسا کہ ٹریفک سائن میں ہوتا ہے۔ ہمارا سوچنے کا سارا انداز دماغ کی اس مخصوص ساخت کے تابع ہے۔ اب اگر کوئی دماغ کے سٹرکچر ہی کو Dismantle کردے تو کیا وہ دنیا باقی بچے گی جو دماغی سٹرکچر کی مخصوص کارکردگی سے وجود میں آئی تھی؟ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ساخت شکنی نے جب دنیا کے نظامِ اقدار یا نظامِ منطق سے جنم لینے والی ساخت کو Deconstruct کیا تو اس عمل سے تنقید کے جملہ زاویے' تاریخی سوانحی تنقید' نئی تنقید' ساختیاتی تنقید وغیرہ بھی از خود Deconstruct ہوگئے۔ باقی کیا بچا؟ فقط ایک گورکھ دھندا جس کا کوئی منضبط سٹرکچر نہ تھا اور نہ جس کے عقب میں وہ گہری ساخت ہی تھی جسے شیتلے فش نے Deep Structure کہا ہے۔ میرا اپنا خیال یہ ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کا نظریہ کوئی حتمی یا آخری نظریہ نہیں ہے بلکہ ادراکِ حقیقت میں محض ایک درمیانی مرحلہ ہے۔ خود ساخت شکنی کے ایک مبلغ ہارٹ مین نے کہا ہے کہ اسے اس کے آگے اصل موجودگی کا کوئی مرحلہ "محسوس" ہو رہا ہے لیکن معلوم نہیں ہو رہا کہ وہ مرحلہ کیا ہے۔ دوسری طرف مشرق نے نہ صرف ساخت شکنی کے مرحلے کو (جو اصلاً بے ہیتی' گھراؤ یا Chaos کا مرحلہ ہے) نشان زد کیا ہے بلکہ اسے ادراکِ حقیقت کے راستے میں "ماندگی کا وقفہ" اور "دم لینے" کا مرحلہ بھی قرار دے ڈالا ہے اور پھر "اصل موجودگی" کا عرفان بھی

حاصل کیا ہے۔ جب کہ ساخت شکن انداز نظر "گورکھ دھندے" کو آخری منزل قرار دینے پر مصر ہے۔ بہرحال جب ساخت شکن نقاد اس بنیاد ہی کو چیلنج کرتا ہے جس پر تصنیف کا سٹرکچر استوار ہے تو بے شک ایسی صورت میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ Subject Deconstructing یعنی ساخت شکن نے اپنا کام دکھایا ہے مگر ساخت شکنی کا دوسرا پہلو بھی ہے جسے فاروقی صاحب نے درخود اعتنا نہیں سمجھا۔

ساخت شکنی کا دوسرا پہلو وہ ہے جس کے تحت ساخت شکن نقاد فقط تصنیف کے اندر جو "صورت خرابی کی" یعنی Deconstruction موجود ہے' اس کی نشاندہی کرتا ہے۔ مراد یہ کہ تصنیف کے اندر بھی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک بالائی سطح جس میں مصنف کی Intention اور اس کی جہت صاف نظر آتی ہے اور دوسری گہری سطح جہاں تصنیف اپنی باگ ڈور خود سنبھال لیتی ہے۔ یہ وہی مقام ہے جس کے بارے میں منٹو نے کہا تھا کہ کہانی مجھے تحریر کرتی ہے۔ ساختیات والوں کا کہنا تھا کہ کہانی کا گہرا سٹرکچر Codes اور Conventions کے نظام سے عبارت ہوتا ہے اور کہانی کو خارجی روپ عطا کرتا ہے۔ مصنف اسی نظام کے تابع ہو کر لکھتا ہے اور نقاد بھی اس نظام کے تابع ہو کر تصنیف کے "بند قبا" کھولتا ہے۔ لہٰذا تصنیف کے اندر کے ساختیاتی نظام کی کارکردگی کو بیان کرنا اس کا منصب قرار پاتا ہے۔ مگر ساخت شکن ناقدین کہتے ہیں کہ وہ یہ دیکھنا نہیں چاہتے کہ بالائی ساخت کے عقب میں کون سی گہری ساخت موجود ہے وہ تو صرف یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ کس طرح تصنیف نے خود کو Dismantle کردیا ہے۔ ایسی صورت میں نقاد کا منصب تصنیف کو Deconstruct کرنا قرار نہیں پاتا۔ اس کی حالت تو اس شخص کی سی ہوتی ہے جو تصنیف کے اندر "ادھڑنے کے عمل" کا نظارہ کرتا اور اسے نشان زد کرتا ہے۔ ساخت شکن کی فعالیت نظامِ اقدار کو مسترد کرنے کی حد تک تو مانی جاسکتی ہے مگر تصنیف کے اندر کی Deconstruction کو تو وہ نشان زد ہی کرتا ہے۔

شمس الرحمان فاروقی کی اس بات سے میں متفق ہوں کہ ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث اس وقت مکمل ہوں گے جب ان پر مبنی عملی تنقید کے نمونے سامنے آئیں گے۔ تاحال جو نمونے سامنے آئے ہیں مثلاً" فیض کی نظم پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا مضمون اور عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں پر میرا مضمون۔ ان سے فاروقی صاحب مطمئن نہیں

ہیں۔ ڈاکٹر فہیم اعظمی نے اس سلسلے میں فاروقی صاحب سے درخواست کی ہے کہ وہ ساختیاتی یا ساخت شکن تنقید کا کوئی عملی نمونہ پیش کریں۔ میں ان کی اس فرمائش کی تائید کرتا ہوں تاکہ جب فاروقی صاحب کی عملی تنقید سامنے آئے تو ہم فخر کے ساتھ کہہ سکیں کہ

دیکھ اس طرح سے کہتے ہیں سخن ور سہرا

ضمناً عرض ہے کہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے فیض پر اپنے مضمون میں ساخت شکن تنقید کو برتا ہے اور بڑی خوبی کے ساتھ برتا ہے۔ ان کا مضمون پڑھ کر قاری کو کامل یقین ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف ساخت شکنی کے بنیادی نکات سے آگاہ ہیں بلکہ ان کے اطلاق کا گر بھی جانتے ہیں۔ مجھے ان کے مضمون پر دو ایک اعتراضات تھے مثلاً ایک یہ کہ انہیں عملی تنقید کے لئے فیض کی کسی بہتر نظم کا انتخاب کرنا چاہئے تھا۔ دوسرا یہ کہ انہوں نے نظم کے اندر Deconstruction کے عمل کو شاعر کی زندگی اور شخصیت کے معلوم حقائق کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ اگر نظم سے اس کے خالق کا نام الگ کردیا جائے تو ساخت شکنی کا عمل واضح نہیں ہوتا۔ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں تھا کہ ڈاکٹر صاحب کے ساخت شکن تجزیے میں کسی قسم کا کوئی سقم تھا۔ انہوں نے اپنے تجزیے میں بڑی مہارت اور گہری نظر کا مظاہرہ کیا تھا جو قابل تعریف ہے۔ رہا عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں پر میرے مضمون کا معاملہ تو میں نے ایسا کوئی دعوی نہیں کیا تھا کہ میرا یہ مضمون از اول تا آخر ساختیاتی تنقید کا نمونہ ہے۔ کیونکہ اپنے اس مضمون میں میں نے محض ایک حد تک ہی ساختیاتی تنقید کو برتا ہے۔ جس طرح سوسیور (Saussure) نے کہا ہے کہ پیرول (گفتار) کے پیچھے یا اس کے بطون میں لانگ (زبان) بطور ایک سسٹم موجود ہوتی ہے اسی طرح میں نے عصمت کے نسوانی کرداروں کے عقب میں سسٹم کی کارکردگی کو نشان زد کیا ہے اور اسم، صفت اور فعل کے حوالے سے ان کا تجزیہ کیا ہے۔ چنانچہ میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ عصمت کے کردار بے چہرہ کردار نہیں ہیں بلکہ اسم کے حوالے سے ان کا تشخص قائم ہے۔ ان کرداروں کی متعین صفات بھی ہیں مگر فعل کے عمل دخل سے یہ صفات متعین یا مقرر نہیں رہتیں بلکہ حالات و واقعات نیز دوسرے کرداروں سے تصادم کے باعث تبدیلی کے عمل سے بھی گزرتی ہیں۔ اس عمل کو آپ Structuring کا عمل بھی کہہ سکتے ہیں۔ میں نے مضمون میں اس عمل

کے متعدد پرت دکھائے ہیں جو قابلِ غور ہیں۔ اس حد تک میرا یہ مضمون ساختیاتی تنقید کا نمونہ ہے۔ مگر اس کے بعد جب میں نے اپنے اس مضمون میں مصنف کے حوالے سے باتیں کی ہیں اور مصنف کی تخلیقی فعالیت کو موضوع بنایا ہے تو ظاہر ہے کہ یہ ساختیاتی تنقید سے بالکل مختلف رویہ ہے کیونکہ ساختیاتی تنقید "مصنف" کی فعال کارکردگی کو نظر انداز کرنے پر مصر ہے۔ مضمون میں کالی کے حوالے سے اسطوری تنقید سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے چونکہ لیوی سٹراس کے حوالے سے ہم اساطیر کے ساختیاتی نظام سے پہلے ہی بخوبی واقف ہیں۔ لہٰذا یہ "تیل پانی" والا رشتہ نہیں ہے جیسا کہ فاروقی صاحب کا خیال ہے۔ ان کی اطلاع کے لئے عرض ہے کہ محولا بالا مضمون کے علاوہ میں نے "منٹو کے افسانوں میں عورت" کے عنوان سے ایک اور مضمون بھی لکھا ہے جو سوغات (بھارت) اور تمثال (کراچی) میں شائع ہوچکا ہے۔ عصمت والے مضمون میں ساختیاتی تنقید کو ایک حد تک برتا گیا تھا جب کہ منٹو والے مضمون میں ساخت شکن تنقید سے پوری طرح فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ میں نے اپنے اس مضمون میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے افسانوں کے نسوانی کردار مرد اور اس کے معاشرہ کے خلاف "بغاوت" کے ہتھیاروں سے لیس ہو کر ابھرے ہیں اور خود مصنف بھی ان کرداروں کی اس بغاوت کو نمایاں کرتا نظر آیا ہے مگر افسانوں کے اندر یہی نسوانی کردار اپنی "بغاوت" کو (اور اسی حوالے سے مصنف کی Intention کو) تار تار کرتے چلے گئے ہیں۔ اس طور کہ بغاوت کا علم اٹھائے منٹو کے نسوانی کرداروں کے اندر ہزاروں برس پرانی پتی پوجا والی' نیز مامتا کے جذبے میں بھیگی ہوئی عورت صاف نظر آنے لگی ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنے خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ میرے اور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مضامین میں کوئی ایسی بات نہیں ہے جس کے لئے Structuralist یا Post-Structuralist طریق کار ناگزیر ہو۔ جواباً عرض ہے کہ یہ طریق کار تو صرف ایک Device ہے۔ جب آپ کسی Device کو استعمال میں لائیں گے تو اس کی مخصوص کارکردگی کے حوالے ہی سے آپ کو تخلیق کا وہ پرت دکھائی دے گا جسے کسی دوسری Device کے لئے بے نقاب کرنا ممکن نہیں تھا۔ آپ جنگل کو دور سے بذریعہ دوربین دیکھیں تو آپ کو جو جنگل نظر آئے گا وہ اس جنگل سے بالکل مختلف ہوگا جو گنڈاسہ یا تلوار کی مدد سے جنگل کے اندر راستہ بنانے کے عمل میں بے نقاب ہوسکتا ہے۔

دوربین اور گنڈاسہ دو مختلف نوعیت کی Devices ہیں۔ سو آپ دیکھیں کہ ان کے استعمال سے نتائج کس قدر مختلف برآمد ہوئے ہیں۔ یہی حال Structuralist اور Post- Structuralist تنقید کی Devices کا ہے کہ ان سے تصنیف کا جو منظر نامہ سامنے آتا ہے وہ تاریخی سوانحی تنقید' نئی تنقید یا مارکسی تنقید وغیرہ کے بس کا روگ نہیں ہے۔ اگر فاروقی صاحب کو محولا بالا مضامین میں یہ نیا منظر نامہ دکھائی نہیں دیا تو اس پر افسوس ہی کیا جاسکتا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ ساختیات اور پس ساختیات نے انیسویں صدی کے ساخت کے تصور کو توڑنے کی کوشش کی ہے اور یہ عمل ہمیں نفسیات' بشریات' علم الحیات اور طبعیات ---- ان سب میں بھی نظر آتا ہے۔ انیسویں صدی کی ساخت "مرکز" کے تصور پر استوار تھی مگر ان جملہ علوم میں مرکز کے بجائے Matrix اور Pattern ابھر آئے۔ جب ہم کسی کہانی یا نظم کو اس نئی ساخت کے حوالے سے دیکھتے ہوئے "رشتوں" کے ایک نظام کو نشان زد کرتے ہیں تو گویا ساختیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں Deconstruction ہے جس نے "قدیم ساخت" کی جگہ "نئی ساخت" کا تصور نہیں دیا بلکہ ساخت کے مروجہ تصورات ہی کو سرے سے مسترد کردیا ہے۔ چنانچہ ساخت شکن تنقید متن کے عقب میں موجود سٹرکچر کو مسترد کرتی ہے اور متن کے اندر ہونے والی Deconstruction کو بے نقاب کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں تنقید کے جتنے بھی رخ سامنے آئے ہیں۔ مثلاً" روسی فارملزم' نئی تنقید' ساختیاتی تنقید' ریڈر رسپانس تنقید' ر-یپشن تھیوری' نفسیاتی یا نئی مارکسی تنقید وغیرہ ---- ان سب میں "نئی ساخت" کے تصور نے ایک "بنیاد" کا کام دیا ہے مگر تصنیف کے تجزیے کے لئے ان میں سے ہر ایک نے اپنی Device استعمال کی ہے۔ دوسری طرف Deconstruction نے بھی ساخت ہی کے حوالے سے بات کی ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ پرانی ساخت (مرکز مائل) اور نئی ساخت (مرکز گریز) کے مقابلے میں ایک ایسی ساخت کا تصور پیش کیا ہے جس کا بنیادی پہلو اس کا "بے ساخت" ہونا ہے۔ یعنی ایک گورکھ دھندا! مگر غور کریں کہ "گورکھ دھندے" کے اس موقف نے ہوا میں جنم نہیں لیا بلکہ ساخت کے ٹوٹنے کے بعد کا منظر دکھایا ہے۔ اگر ساخت کے تصور کو منہا کردیا جائے تو Deconstruction کس شے کی ہوگی؟ تخلیقی

عمل میں منفعل (Passive) اور فعال (Active) عناصر جب آپس میں ٹکراتے ہیں تو بے ہیتی یا Chaos کا مرحلہ وجود میں آتا ہے۔ ڈی کنسٹرکشن تخلیقی عمل کے اسی مرحلے کی موئید ہے۔اگلا مرحلہ ڈی کنسٹرکشن کے بعد کا ہے جس تک ابھی وہ نہیں پہنچ پائی۔ ساخت سے ساخت شکنی تک کے اس سارے تسلسل کا ذکر اس لئے ہوا ہے کہ مغربی تنقید اس وقت تیزی کے ساتھ ایک ایسے تنقیدی انداز پر منتج ہو رہی ہے جس کے لئے بہترین ترکیب "امتزاجی تنقید" ہے۔ فاروقی صاحب امتزاجی تنقید کو نہیں مانتے کیونکہ بقول ان کے مختلف تنقیدی نظریوں کو باہم آمیز کرنا ممکن نہیں ہے حالانکہ یہ تمام تنقیدی زاویے مطالعہ کے اصول یا Devices ہیں جنہیں تخلیق کے مختلف ابعاد تک رسائی کے لئے استعمال کیا جاسکتا ہے۔ امتزاجی تنقید کا یہ موقف ہے کہ وہ ضرورت کے مطابق ان میں سے متعدد Devices کو استعمال کرتی یا کرسکتی ہے۔ مثلاً" تنقید کے سامنے ہمہ وقت ایک تثلیث دکھائی دیتی ہے جو "مصنف، تصنیف اور قاری" پر مشتمل ہوتی ہے۔ ایک تنقیدی زاویہ صرف Cogito کو اہمیت دیتا ہے اور اسی حوالے سے مصنف کی کارکردگی پر خود کو مرتکز کرلیتا ہے۔ دوسرا تصنیف کو ایک خودکار اور خود کفیل اکائی سمجھتا ہے اور اس کے انفرا سٹرکچر کا نظارہ کرنا چاہتا ہے۔ تیسرا زاویہ "قاری" کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ امتزاجی تنقید بیک وقت تینوں کو اہمیت دیتی ہے۔ لہٰذا اس میں جملہ تنقیدی زاویے از خود شامل ہوگئے ہیں۔ اسی طرح تخلیقی عمل میں بھی "مصنف، تصنیف اور قاری" تین مراحل ہیں اور امتزاجی تنقید ان تینوں کی کارکردگی کا احاطہ کرتی ہے۔ غور کریں تو تخلیقی عمل کو سمجھنے کی مہم میں بیسویں صدی کے جملہ تنقیدی زاویے ایک دوسرے کو "رَد" کم اور Compliment زیادہ کر رہے ہیں۔ اس کی ایک نمایاں مثال نارتھ روپ فرائی کی تنقید ہے۔ نارتھ روپ فرائی اسطوری تنقید کا علمبردار متصور ہوتا ہے مگر دیکھئے کہ وہ کس طرح ایک طرف "نئی تنقید" سے اور دوسری طرف ساختیاتی اور پس ساختیات تنقید سے جڑا ہوا ہے۔ وی۔ ایس۔ سیتورا مین (V.S.Seturaman) کے یہ الفاظ قابل غور ہیں:

> Fry holds that every work is the result of a "displacement" from the mythos or narrative and can be relocated in it. Similarly the structuralist looks upon a work of art as a permissible

variation within a system. Together they relegate the artist to the level of an agent who merely actualises the potential.

بات محض یہیں تک نہیں ہے۔ نارتھ روپ فرائی Metaphysics of Presence کا بھی قائل ہے جس کا دریدا نے ساختیات والوں کے سلسلے میں ذکر کیا ہے اور اب Frank Lentricchia کے یہ الفاظ دیکھیں:

> . . . desire is the origin, the centre the point of presence which in Derrida's term limits the free-play of structure , or which in Fry's terms makes archetypal analysis an end_less series of free association (endless labyrinth without an outlet)

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ کس طرح دریدا کے نظریات فرائی کے اندازِ نظر سے جڑ کر سامنے آئے ہیں۔ بالکل جس طرح فرائی کے Freedom of mind's structuring capacities کے تصور نے سٹیونز کے Final freedom of being from mind کے تصور کو متحرک کیا ہے۔ امتزاجی تنقید یہ نہیں کہتی کہ تمام تنقیدی نظریات ایک دوسرے میں ضم ہو کر محض ایک نظریہ بن جائیں بلکہ یہ کہ وہ ساخت کے اندر Interaction اور interconnectedness کا منظر دکھائیں۔ ساخت کا جدید ترین تصور کہ وہ رشتوں کا ایک جال ہے' امتزاجی تنقید پر بھی صادق آتا ہے۔ لہٰذا جب ہم بیسویں صدی کے منظر نامے کو دیکھتے ہیں تو ہمیں تنقیدی نظریے مرکز گریز Centrifugal اور مائل بہ مرکز Centripetal قوتوں کے تحت ایک Matrix بناتے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ سب تنقیدی نظریے ایک دوسرے سے کٹے ہوئے جزیرے نہیں ہیں بلکہ تسبیح میں پروئے ہوئے منکوں کی طرح ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں۔ لہٰذا ان میں اگر فرق و تفریق ہے تو اتحاد اور ارتباط بھی ہے۔ بحیثیت مجموعی آج کی

مغربی تنقید "امتزاجی تنقید" ہی کی صورت اختیار کر رہی ہے۔ لہٰذا یہ کہنا محل نظر ہے کہ مختلف تنقیدی زاویے ایک دوسرے کو بے دخل کر رہے ہیں جیسا کہ فاروقی صاحب سمجھتے ہیں۔ میں اس ضمن میں ڈاکٹر فہیم اعظمی سے متفق ہوں کہ "ساختیات سے اسطوری تنقید کا امتزاج ممکن ہے اور جدید تنقید کے Jungian عنصر کے ساتھ بھی کیونکہ متھ خود لسانی سسٹم کا حصہ ہے"۔

رہا نئی تاریخیت یا New Historicism کا مسئلہ جس سے فاروقی صاحب بطور خاص متاثر ہیں تو یہ بھی الگ سے کوئی جزیرہ نہیں ہے بلکہ پس ساخت انداز نظر کی توسیع ہے۔ روسی ہیئت پسندی اور اس کے بعد ساختیات نے تاریخ کی نفی کردی تھی جب کہ پس ساخت کے دور میں باختین، ماشیرے، التوسے اور فوکو کے ہاں تاریخ کو دوبارہ ایک فعال عنصر کے طور پر قبول کرنے کا رجحان پیدا ہوا مگر یہ رجحان تاریخ کے سابقہ نظریے سے مختلف تھا۔ سابقہ نظریے کے مطابق تاریخ کو "سمجھنا" ممکن ہے نیز یہ کہ ادب تاریخ کو منعکس کرتا ہے لہٰذا ایک معروضی رویے کا تصور ناگزیر ہے۔ نئی تاریخیت نے معروضی رویے کو مسترد کردیا اور ایک مرکز کے بجائے متعدد اور متنوع مراکز کے تصور کو ابھار دیا اس سلسلے میں فوکو کا یہ موقف تھا کہ "قوت" کو کسی ایک مرکز میں تلاش کرنا بے سود ہے کیونکہ قوت دراصل شکتیوں (Forces) کی ہم رشتگی سے عبارت ایک ساخت ہے۔ یوں تصنیف کسی Author-god کی تخلیق نہیں رہتی بلکہ شکتیوں کی فراوانی کا احساس دلاتی ہے۔ اب اگر فوکو کے اس نظریے کو دریدا کے Differences of Forces اور ہیرلڈ بلوم کے Battlefield of Forces کے تصورات کے ساتھ ملا کر دیکھیں تو تینوں میں یہ قدر مشترک دکھائی دے گی کہ وہ کسی "ایک مرکز" کے وجود سے منحرف ہیں۔ غالب نے کہا تھا۔

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئنہ تمثال دار تھا

یہ شعر "نئی تاریخیت" کی صورت حال کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ وجہ یہ کہ اس میں آئینہ (یعنی مرکز) ٹوٹ کر ایسی کرچیوں میں بٹ گیا ہے جن میں سے ہر کرچی تمثال دار ہے۔ مراد یہ کہ وہ شفاف Transparent نہیں ہے بلکہ قوت انعکاس کی حامل ہے۔ نئی تاریخیت

کے علم بردار نہ تو ایک مرکز اور اس حوالے سے Author-god کے قائل ہیں اور نہ تسلسل (Continuity) اور ہم زمانی (Simultaneity) ہی کو تسلیم کرتے ہیں۔ تاہم وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ سماجی اور تاریخی تناظر ہی میں ادب کا مطالعہ جاری رہ سکتا ہے۔ فوکو نے بالخصوص عدم تسلسل (Discontinuity) کے تصور کو ابھارا ہے جب کہ قدیم تاریخیت نے عدم تسلسل کو تاریخ کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکہ قرار دیا تھا اور اسے مٹا دینے کی کوشش کی تھی۔ دراصل قدیم تاریخیت بکھرے ہوئے واقعات کو "تسلسل" کے تابع کرنے پر مصر تھی جب کہ نئی تاریخیت وقت کے بہاؤ میں شکستگی (Rupture) کو اہمیت دے رہی ہے۔ وہ "مسلسل تاریخ" کے تصور کے خلاف ہے۔ اس کے نزدیک تاریخ کے بہاؤ میں اچانک ایک جست (Leap) نمودار ہوتی ہے جو تاریخیت کے ایک نئے تصور کی اعلامیہ ہے۔ فوکو کے الفاظ یہ ہیں:

> Emergence is the entry of forces. it is their eruption. the leap from the wings to the centre stage each in its youthful strength

فوکو نے Emergence کے لئے Entstehung کا لفظ استعمال کیا ہے جو نطشے سے مستعار ہے نیز عدم تسلسل Discontinuity کی حامل تاریخ کو Effective History کہا ہے مزید یہ کہ اس تاریخ کے لئے جو تسلسل کے بجائے عدم تسلسل کی حامل ہو' اس نے متعدد الفاظ مثلاً" Threshold -Rupture -Break- Mutation اور Transplant استعمال کئے ہیں۔ (نہایت انکسار کے ساتھ عرض ہے کہ میں نے اپنی کتاب "تخلیقی عمل" (۱۹۷۰ء) میں جست Leap اور "تقلیب Mutation — متعلقات کا تفصیل کے ساتھ ذکر کیا تھا۔ جو بعد ازاں مغربی تنقید کے پس ساختیات دور میں عام ہوئے۔)

بات کو سمیٹتے ہوئے ایک بار پھر اپنے اس موقف کا اظہار مقصود ہے کہ مغرب میں تھیوری کے جتنے بھی ماڈل پیش ہوئے ہیں وہ ایک دوسرے سے منسلک ہیں اور ایک ایسے امتزاجی تنقیدی رویے پر منتج ہو رہے ہیں جن کے لئے "امتزاجی تنقید" ہی بہترین نام ہے۔

خر میں فرینک لینٹریشیا کے ان الفاظ پر خاتمہ کلام ہے:

For us an act of Power marked and engaged by other discursive acts of power, the inter-textuality of literary discourse is sign not of the necessary historicity of literature but more importantly of its fundamental entanglement with all discourses.

سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر

انسان کی فطرت میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ نہ صرف مظاہر کے غدر میں "ساخت" تلاش کرتا ہے بلکہ ہر ساخت کے عقب میں ایک اور ساخت دریافت کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے حتیٰ کہ وہ اس آخری ساخت یعنی "اینٹی ساخت" پر پہنچ کر رک جاتا ہے جو ساری ساختیاتی ہائر آرکی کا منبع اور مصدر ہے۔ تاہم وہ اس نقطے پر حتمی طور پر رک نہیں جاتا بلکہ بعض اوقات اس کے عقب میں جا کر اس منطقے سے بھی آشنا ہوتا ہے جو یکتائی کا مظہر ہونے کے باعث ساخت اور اینٹی ساخت دونوں سے ماورا ہے۔

تکوین کائنات کے باب میں طبعیات نے بھی اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذکر کیا ہے۔ مگر اس کے عقب کے بارے میں فقط اتنا ہی کہا ہے کہ وہاں زمان و مکاں کے جملہ قوانین بے کار ہو جاتے ہیں۔ اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذکر کرتے ہوئے طبعیات نے اجزاء کے غدر کا منظر دیکھا ہے جو بگ بینگ کے فوراً بعد کے تین منٹ کا وہ مرحلہ ہے جس میں ذرات Particles کا "گنجلک" وجود میں آیا تھا۔ ایک ایسا گنجلک جس میں ذرات پیدا ہوتے تھے، ایک دوسرے سے ٹکرا کر منہدم ہوتے اور دوبارہ وجود میں آ جاتے تھے مگر مرکزے (نیوکلیس) نہیں بن پاتے تھے۔ یہ مرحلہ اس نراج (Chaos) اور گورکھ دھندے یا گنجلک Labyrinth کا مرحلہ تھا جس سے بقول دریدا باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔

مغرب میں فروغ پانے والی تنقید (تھیوری) میں ساخت کے حوالے سے جو پیش رفت ہوئی ہے وہ بالآخر دریدا کے اخذ کردہ اس نتیجہ پر پہنچی ہے کہ کائنات ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جس کی کنہ تک پہنچنا ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ اس کی کنہ موجود ہی نہیں۔ موجود

صرف التوا کا منظر ہے جو اصلاً" معنی کے التوا کو پیش کرتا ہے۔ زبان اور اس کے حوالے سے تحریر (یعنی Text) بھی ایک گنجلک ہے جسے کسی ساخت' مرکزہ' منبع یا مصدر سے ہم رشتہ نہیں کیا جاسکتا۔ صوفیا نے بھی اس گنجلک کا ادراک کیا تھا مگر پھر وہ اس کے عقب میں یکتائی کے اس مقام کو بھی چھونے میں کامیاب ہوئے تھے جہاں کثرت کے جملہ مظاہر ختم ہو جاتے ہیں۔ مگر دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گنجلک (یا اینٹی سٹرکچر) تک ہی رسائی حاصل کی اور خود کو گہراؤ Abyss میں نیچے ہی نیچے جاتا ہوا محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وہ گنجلک کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں جٹے رہے اور معنی کے التوا کا منظر دیکھتے رہے۔ مگر اسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہوسکے۔

جس طرح Concept کے مقابلے میں Non-Concept کی بات اکثر ہوتی ہے اسی طرح دریدا نے ساخت کے مقابلے میں گنجلک (مراد انٹی سٹرکچر) کی بات کی۔ طبعیات میں بھی Matter کے مقابلے میں Anti-Matter کا ذکر ہوتا ہے جو Matter کی نفی نہیں بلکہ جس کا ایک اپنا الگ وجود ہے۔ دوسرے لفظوں میں ساخت تو رشتوں کا ایک جال ہے جب کہ اینٹی سٹرکچر میں رشتوں کی مخصوص ترتیب ٹوٹ جاتی ہے اور اس کی جگہ آزاد کھیل Free Play کا منظر ابھر آتا ہے۔ دریدا کے حق میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربوط اور منظم صورت کے عقب میں لفظوں' صورتوں اور رشتوں کو بکھراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ صوفیا نے بھی اس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اسے فریب نظر کہہ کر مسترد کردیا تھا جب کہ دریدا نے اسے "اصل حقیقت" سمجھا جس کے اندر رشتوں' صورتوں' خطوط اور معانی کی کترنیں بکھراؤ کے عالم میں تھیں۔ مگر دریدا کی یہ "اصل حقیقت" ساخت نہیں بلکہ اینٹی ساخت تھی۔ یوں ساخت کے مربوط رخ کی جگہ اس کے لخت لخت رخ کو مل گئی۔ اس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اندر تو تاگے جڑ کر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں جب کہ اینٹی سٹرکچر کے اندر بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے یعنی ابھی کوئی رشتہ پوری طرح مرتب نہیں ہو پاتا کہ اس میں ایک شگاف پیدا ہو جاتا ہے جس سے وہ Deconstruct ہو جاتا ہے اور رشتے کے اجزاء پھر سے گورکھ دھندے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ بقول دریدا اس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے حالانکہ باہر نکلنے کے دو راستے بہرحال موجود ہیں۔ ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجود یکتائی کے

اس عالم کو چھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا) دوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو "ساخت" میں مبدل ہونے دیا جائے (مگر دریدا ساخت کے تصور میں سے گریزاں ہے) اس کے نزدیک گنجلک ازل و ابدی ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی امکان نہیں ہے۔

انسان کے ہاں دو رجحان بہت نمایاں ہیں۔ ایک رجحان نقل (Mimesis) دوسرا پہیلیاں (Riddles) بنانے اور پھر انہیں کھولنے کا رجحان (جسے پہیلی بوجھنا کہا گیا ہے) جہاں تک رجحان نقل کا تعلق ہے ہم انسان ہر شے کو کسی اور شے کی نقل (Copy) سمجھتے ہیں۔ یونانی فلسفہ اس کی نمایاں ترین مثال ہے جس کے تحت ہست کو اصل کی نقل قرار دیا گیا ہے اور یہ "اصل" فارم' سسٹم یا اصل الاصول کی ایک ازلی و ابدی صورت (عدم صورت) ہے۔ یہ منبع اور مصدر بھی ہے اور مرکزہ بھی۔ ایک ایسا مرکزہ جو مرکز میں ہونے کے باوجود ساخت سے ماورا ہے۔ اسے کئی نام ملے ہیں بعض نے اسے لوگوس' یا Presence کہا ہے' بعض نے اسے Transcendental Signified فارم (اعیان) لانگ یا بلیو پرنٹ جانا ہے جس کے عین مطابق یہ عالم وجود میں آکر اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اسے آپ ایک حوالہ یا Point of Reference بھی کہہ سکتے ہیں جس کے پار کچھ نہیں بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ جس کا کوئی "پار" نہیں ہے۔

دوسرا رجحان گنجلک بنانے (یا محسوس کرنے) اور پھر اس میں سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کا رجحان ہے۔ یہ بات ہم سب کے تجربے میں ہے کہ ہست' تغیر کے ایک مستقل عالم کے تحت' ہزاروں زاویوں' قاشوں' کترنوں' قوسوں اور لمحوں میں بٹا رہتا ہے۔ یوں کہ یہ سب منتشر اجزا عجب بے ڈھنگے طریق سے آپس میں جڑتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ چنانچہ ایک ایسا گورکھ دھندا ابھر آتا ہے جس میں لاتعداد سمتیں ایک دوسری کو کاٹتی چلی جاتی ہے مگر کوئی ایسی سمت وجود میں نہیں آتی جو اس گورکھ دھندے سے باہر لے جاسکے۔ مگر انسان "سمت" کی تلاش میں جتا رہتا ہے۔ اگر وہ کسی نہ کسی طرح (چند لمحوں کے لئے سہی) اسے تلاش کرلے اور پھر اس کے ذریعے گنجلک سے باہر آجائے تو یہ پہیلی بوجھنے کی ایک صورت ہوگی جس سے اسے آسودگی' جمالیاتی حظ یا عرفان حاصل ہوگا۔

افلاطونی فلسفے نے اس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اعیان یعنی Forms کے ادراک

سے حاصل کیا اور ساختیات نے شعریات یعنی Poetics کے ادراک سے! اس طرح مذاہب اور مابعد الطبیعات کے مختلف مکاتب نے اپنے اپنے انداز میں ایک of Reference Point کی تلاش کی جو دراصل گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ تھا۔

مگر دریدا نے گنجلک سے باہر نکلنے کے لئے کسی Point of Reference پر انحصار نہیں کیا۔ کیونکہ اس کا یہ ایقان ہے کہ پوائنٹ آف ریفرنس سرے سے موجود ہی نہیں۔ پوائنٹ آف ریفرنس کو وہ ایک طرح کا فرار کا راستہ Escape Route سمجھتا ہے جسے انسان کے تخیل یا دماغ کی مخصوص ساخت نے جنم دیا ہے۔ موجودیت والوں کی طرح وہ بھی اسے Bad Faith قرار دیتا ہے۔ دریدا کے نزدیک گورکھ دھندا ازلی ہے جس سے باہر نکلنے کا نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ جس کے اندر کوئی مستقل نوعیت کا معنی ہی کار فرما ہے۔ ایک ایسا معنی جس کا ایک خاص مقام' رنگ یا وضع ہو۔ گورکھ دھندا تو اصلاً" معانی کا غدر ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے۔ نہ معنی کے ملتوی ہونے کی کوئی حد ہے نہ اس گورکھ دھندے کا کوئی سرا ہی موجود ہے۔ انسان کا کام "ملتوی ہونے" سے خود کو ہم آہنگ کرنا ہے' گویا خود بھی ملتوی ہوتے چلا جانا ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے دریدا کے سامنے کسی نے فلم کو الٹا چلا دیا ہو۔ فلم کو الٹا چلائیں تو ہر شے پیچھے کی طرف دوڑنے لگتی ہے یعنی ملتوی ہوتی جاتی ہے اور اس عمل سے تمام ساختوں کو توڑتی اور تصویروں کو گڈ مڈ کرتی چلی جاتی ہے۔ دوسری طرف فلم کو آگے کی طرف چلائیں تو تصویروں کا غدر بتدریج مربوط اور منظم صورتوں میں ڈھلنے لگتا ہے مراد یہ کہ "ساختوں" میں مرتب ہونے لگتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا انسان (یا کائنات) ایک گنجلک (مادی یا معنوی) میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے محبوس ہے؟ قرائن تو کہتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے اور انسان گنجلک سے باہر جانے والے راستے پر گامزن ہے۔ خود دریدا بھی جب لفظوں کے گورکھ دھندے میں سے لفظوں کی ایک ایسی ساخت مرتب کرتا ہے جو اس کے افکار کو وضاحت کے ساتھ' قابل فہم انداز میں بیان کرتی ہے تو کیا اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس نے خود بھی گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا راستہ اختیار کرلیا ہے خود انسانی تجربات بھی اس بات کی توثیق کرتے ہیں کہ عناصر کا افقی نیز وقت کا عمودی گورکھ دھندا ----- یہ دونوں راستہ تلاش کے عمل میں مزاحم تو ہیں مگر اس پر حاوی نہیں ہیں۔ دریدا ایسے مفکرین اپنی جگہ غلط نہیں ہیں

بلکہ اس اعتبار سے دوسروں کی نسبت زیادہ حساس ہیں کہ انہوں نے ایک ایسے منطقے کو محسوس کیا ہے جس تک دوسرے مفکرین کی رسائی نہیں ہے تاہم جب وہ گورکھ دھندے کو ازلی و ابدی قرار دے کر اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا ان کی آواز گورکھ دھندے کے اندر سے آ رہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے؟

میرا خیال ہے کہ آواز اندر سے آ رہی ہے۔ جہاں تک صوفیا کا تعلق ہے تو وہ جب کثرت کے پیچ در پیچ عالم سے گزرے تھے تو انہوں نے اس عالم سے باہر ایک پوائنٹ آف ریفرنس بصورت وحدت الوجود دریافت کر لیا تھا۔ مراد یہ کہ وہ گنجلک سے باہر آ کر اسے دیکھنے لگے تھے۔ دوسری طرف دریدا نے کثرت کے عالم کو باہر سے نہیں بلکہ اندر سے دیکھا ہے یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی کو مواج سمندر کے اندر کوئی ایسی چٹان (مستقل مقام) مل جائے جس پر وہ کھڑا ہو کر مواج سمندر کو دیکھ سکے۔ لہٰذا یہ دلچسپ نکتہ ابھرتا ہے کہ دریدا نے گورکھ دھندے (مواج سمندر) کو اصل حقیقت قرار دینے نیز یہ موقف اختیار کرنے کے بعد کہ اس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں ہے' خود ہی اس کے اندر ایک ایسا مقام دریافت کرلیا ہے جہاں رک کر وہ اس گورکھ دھندے پر غور کرسکے۔ یہ غور کرنا ایک ایسا Detached Outlook ہے جو گورکھ دھندے سے منقطع ہونے کی صورت ہی میں ممکن ہے۔ دریدا ساخت شکنی کا بت گرویدہ ہے دیکھنے کی بات ہے کہ کس طرح اس نے گورکھ دھندے کے اندر ہوتے ہوئے بھی گورکھ دھندے پر ایک منضبط اور مرتب انداز میں غور کرکے (یعنی خود کو اس سے Detach کرکے) اسے Deconstruct کردیا ہے۔

ادبی تخلیق کے حوالے سے دیکھیں تو دریدا نہ تو تخلیق کے بعید پس منظر سے (جسے بعض لوگوں نے ابدیت کہا تھا) کوئی سروکار ہی رکھتا ہے اور نہ تخلیق کے گنجلک کو ساخت میں مبدل ہونے ہی کو Authentic قرار دیتا ہے اس کے نزدیک تخلیق نہ تو ابدیت کے حوالے سے اپنا کوئی منبع' مصدر یا خالق (مصنف) ہی رکھتی ہے اور نہ ساختیت کے حوالے سے کسی مربوط اور منظم اکائی پر ہی منتج ہوتی ہے۔ قاری کا کام ہر معنی کو Deconstruct کرکے اس کے زیر سطح معنی تک پہنچنا ہے تاکہ وہ اسے بھی Deconstruct کرسکے۔ تحریر اصلاً" ایک طرح کی Palimpsest Writing ہے یعنی وہ تحریر جو ایسے بجھے ہوئے الفاظ پر چسپاں ہوتی ہے جو پوری طرح بجھے ہوئے نہیں ہوتے۔ دریدا کے مطابق ساخت شکنی کا

عمل نقاد یا قاری ہی کے ہاتھوں انجام نہیں پاتا بلکہ خود تحریر کے اندر بھی Deconstruct ہونے کا عمل موجود ہوتا ہے (اوپر اس حوالے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ دریدا کے ساخت شکنی کے نظریے کے اندر بھی خود کو Deconstruct کرنے کا رویہ مضمر ہے) مختصر یہ کہ ہست (نیز Text) ملتوی ہوتے ہوئے معانی کا منظر نامہ ہے دوسرے لفظوں میں وہ سٹرکچر نہیں بلکہ اینٹی سٹرکچر ہے اس بات کو تسلیم کرلیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا۔ نتیجہ تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہو جاتا ہے۔

مگر کیا دریدا کا یہ موقف قابل قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابل قبول نہیں ہے۔ تخلیق کاری، کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی اور یہ ساخت آفرینی دو دنیاؤں کو باہم آمیز کرنے ہی سے وجود میں آتی ہے۔ ان میں سے ایک دنیا بے خدوخال' غیر مادی' ماورایت یا اسراریت کی وہ دنیا ہے جو Push کے ذریعے اول اول قوسوں' زاویوں' گرائمروں' اصولوں اور زمان و مکان کے قوانین میں خود کو منکشف کرتی ہے پھر ساختوں اور نام روپ کے مظاہر میں اس کا ظہور ہوتا ہے یوں لگتا ہے جیسے کوئی اسرار (Mystery) مجسم ہو کر سامنے آنا چاہتی ہے۔ اس ظہور ہی سے اس کا ہونا ثابت ہوتا ہے بالکل جس طرح لانگ غائب ہوتی ہے مگر پارول کے وجود میں آنے ہی سے اس کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے تخلیق کاری کے عمل میں بھی اسرار' رنگوں' سروں' پتھروں اور لفظوں وغیرہ کے ذریعہ ہی اپنے ہونے کا مظاہرہ کرتا ہے جب تک تخلیق کار تخلیق کی اس روح کو جسم عطا نہیں کرتا وہ ہونے کے عالم میں منتقل ہو نہیں پاتی۔ بے شک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ تخلیق کی روح اپنی Push میں بعض اوقات مصنف کو بھی خاطر میں نہیں لاتی بلکہ مطلق العنانی کا مظاہرہ کرتے ہوئے از خود صورت پذیر ہو جاتی ہے مگر یہ نظریہ اس اعتبار سے "مکمل سچائی" نہیں ہے کہ وہ مصنف کے وجود سے گزرے بغیر خود کو صورت پذیر کر ہی نہیں سکتی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے اس عمل میں مصنف کو ایک حد تک نیم بیہوش کرکے ایسا کرنے کی مجاز ہے۔

یہ تو Push کا ذکر تھا اب تخلیق کاری کے عمل کو دوسری جانب سے دیکھیں جہاں Push کے بجائے Pull کار فرما ہوتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار اشیاء اور مظاہر سے "کھیلتے" ہوئے یکایک خود کو "پراسراریت" کے روبرو کھڑا محسوس کرتا ہے اور اس کا سارا

اندر اس "پراسراریت" کو چھونے اور اسے صورت عطا کرنے کی آرزو پر مرتکز ہو جاتا ہے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس سارے مواد (یعنی رنگوں، سروں، صورتوں، لفظوں، اشیاء اور مظاہر) سے Tentacles نکل آتے ہیں جو پراسراریت کو چھونے کی کوشش کرتے ہیں اور جب کسی نہ کسی حد تک اسے چھونے میں کامیاب ہوتے ہیں تو اس لمس ہی سے منقلب بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ منقلب ہونا یعنی ایک تخلیقی ساخت میں مبدل ہونا، تخلیق کاری کی ذیل میں آتا ہے۔ تاہم یہ کام تخلیق کار کی وساطت ہی سے انجام پذیر ہوتا ہے۔

اب صورت کچھ یوں سامنے آتی ہے کہ تخلیق کار کے اعماق میں جب دو دنیاؤں کا سنگم وجود میں آتا ہے (چاہے یہ سنگم Push کے ذریعے ہو یا Pull کے) تو اس کے نتیجہ میں ایک بے خدوخال جہان اپنی بے ساختیت کو تج کر ساخت میں منتقل بلکہ منقلب ہو جاتا ہے یہ سب کچھ ایک جست یا Leap کے ذریعے ہوتا ہے مگر اس کا نتیجہ ساخت شکنی کے بجائے ساخت آفرینی کی صورت میں سامنے آتا ہے اس اعتبار سے دیکھیں تو دریدا کا محض گورکھ دھندے تک محدود رہنا اور اس کے مسلسل ملتوی ہوتے چلے جانے کے عمل کو واحد حقیقت سمجھنا ایک غیر تخلیقی یا Anti-Creative رویہ ہے۔ موجودیت والوں کی طرح دریدا بھی آزادی کا نعرہ تو لگاتا ہے اور انہیں کی طرح گہراؤ (Abyss) کے روبرو کھڑا ہو کر انہدام کے امکانات سے بھی آشنا ہوتا ہے مگر وہ اس سے آگے ایک اور قدم بھی اٹھاتا ہے جب وہ قاعدوں، قدروں، گرائمروں، تعقلات اور منطقی رشتوں تک کو مسترد کرتا ہوا ساخت کے مکمل انہدام کی بات کرتا ہے ایسی صورت میں تخلیق کاری اس کے نزدیک کیا معنی رکھتی ہے؟ دریدا کا یہ رویہ اصلاً Apacolyptic ہے اور اس کا رشتہ ڈانٹے کے جہنم سے بھی جوڑا جاسکتا ہے مگر یہ ایک الگ مضمون ہے!

"تخلیقی عمل اور اس کی ساخت"

ہر تخلیق کار، جب وہ تخلیقی عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو اپنی طبع اور مزاج کے مطابق بعض رسوم یا Rituals سے گزرتا ہے مثلاً ایک نوبل انعام پانے والے مصنف کے بارے میں مشہور ہے کہ جب اسے کچھ کہنے کی طلب ہوتی تھی تو وہ اپنی ایک خاص ٹوپی پہن لیتا تھا، جسے وہ سوچنے والی ٹوپی یا Thinking Cap کہتا تھا۔ اسی طرح بعض تخلیق کار سگریٹ سلگا لیتے ہیں یا اگر دیہاتی ہوں تو حقے کے کش لینے لگتے ہیں۔ بعض یک گو نہ بے خودی کے لئے شراب کی طرف مائل ہوتے ہیں یا کم از کم چائے کی ایک آدھ پیالی کا ضرور اہتمام کرلیتے ہیں۔ بعض تخلیق کار تخلیق کاری کے لمحات میں مکمل تنہائی کا مطالبہ کرتے ہیں جب کہ بعض دوسرے اردگرد کے شور میں بآسانی خود کو "اندر" کے نقطے پر مرتکز کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ غرض جتنے تخلیق کار اتنے ہی Rituals ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق کاری کے دوران خود تخلیق کار کا وجود اس کے لئے سب سے بڑی رکاوٹ ہوتا ہے۔ یہی معاملہ روحانی یافت کے سلسلہ میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے اور شاید اسی لئے صوفیا اور یوگی، جسم اور اس کی خواہشات کو عبور کرنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ خود کو ایک نقطہ پر مرتکز کرسکیں۔ تخلیق کار کا معاملہ یہ ہے کہ وہ دماغ کی آوارہ گردی سے واقف ہے۔ وہ جانتا ہے کہ ارتکاز کے حصول کے لئے خیالات کو روکنے کی کوشش کریں تو وہ بار بار امڈ آتے ہیں۔ لہٰذا وہ غیر شعوری طور پر ایسی رسوم یا Rituals کا اہتمام کرتا ہے جن میں مبتلا ہو کر وہ خیالات کو روکنے کے اہتمام سے باز رہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ رسم یا Ritual کے عمل کی جانب خود کو متوجہ کرکے خیالات کو روکنے کی خواہش سے دست کش ہو جاتا

ہے۔ چنانچہ اسے ارتکاز یا خود فراموشی کا وہ لمحہ حاصل ہوتا ہے جو تخلیق کاری کے لئے ناگزیر ہے۔

ہر مصنف تخلیق کاری کے تجربے سے گزرتا ہے مگر جب اس سے پوچھا جائے کہ "تخلیقی عمل" کیا ہے تو پورے تخلیقی عمل کو بیان کرنے کے بجائے وہ اپنی تخلیق کاری کے غالب پہلو ہی کو "تخلیقی عمل" گردانتا ہے اور اسے بیان کرتا ہے۔ مثلاً" ورڈز ورتھ کا خیال ہے کہ شاعری ان توانا محسوسات کے فطری بہاؤ کا نام ہے جن کی ایک حالت سکون میں بازیابی کی جائے مگر پھر آہستہ آہستہ حالت سکون باقی نہ رہے اور محسوسات اسی واقعی صورت میں تخلیق کار پر چھا جائیں جس سے وہ کبھی آشنا ہوا تھا۔ گویا ورڈز ورتھ تخلیقی عمل میں حالت سکون کو ایک اہم مرحلہ گردانتا ہے جو فطرت کی پر سکون فضا سے اس کے گہرے انسلاک کا نتیجہ ہے۔ دوسری طرف شیلے کہتا ہے کہ مظاہر کی بو قلمونی اور رنگا رنگی کے پیچھے کوئی قوت موجود ہے جو خود کو مظاہر میں منتقل کرکے پیش کرتی ہے۔ شاعری ایک ایسا ہی مظہر ہے جسے اس عظیم قوت نے بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔ شیلے کے اس نظریے میں افلاطونی افکار کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً" یونانیوں نے اعیان' کو ازلی و ابدی قرار دیا تھا اور مظاہر کو محض ایک ایسا آئینہ سمجھا تھا جس میں اعیان کا انعکاس ہوتا تھا۔ اسی طرح انہوں نے فن کو ایک ایسا آئینہ متصور کیا تھا جو مظاہر کے آئینے کو منعکس کرتا تھا۔ لہذا وہ اعیان سے دگنے فاصلے پر ہونے کے باعث ایک کمتر عمل تھا۔ مگر شیلے نے اسے کم تر قرار نہیں دیا۔ گو اس نے تخلیقی عمل کے عقب میں موجود ایک ازلی و ابدی حقیقت کا اقرار ضرور کیا۔ سوچ کا یہی انداز ہمیں بعض دیگر تخلیق کاروں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ مثلاً" والیری کا کہنا ہے کہ ایک مصرع اللہ تعالیٰ کی طرف سے عطا ہوتا ہے اور باقی سب کچھ تخلیق کار کو دریافت کرنا پڑتا ہے۔ اسی طرح ایمرسن کہتا ہے کہ تخلیق کاری میں ایک فیصد الہام مگر ننانوے فیصد خون پسینے کی آمیزش ہوتی ہے۔ اصلاً" الہام کا یہ لمحہ اس ازلی و ابدی حقیقت ہی کا عطیہ ہے جو مظاہر کے نیچے یا بطون میں ہمہ وقت موجود ہوتی ہے۔ ورڈز ورتھ اور شیلے کے متابعت میں کولرج نے شعر کی تخلیق کے معاملے میں داخل اور خارج کے تصادم یا انضمام کو اہمیت دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تخلیق کار کے "اندر" اور "باہر" کی آویزش سے ایک ایسی کیفیت جنم لیتی ہے جس میں تمام تضادات حل ہو جاتے ہیں یعنی ایک دھندلکا یا سونے جاگنے کا ایک ایسا

عالم طاری ہو جاتا ہے جو تخلیق کاری کا سب سے بڑا محرک ہے۔ خود کولرج اپنی زندگی میں "اونگھ" یا "پینک" کا والہ و شیدا تھا اور تخلیق کاری کو خواب کاری کے جہان میں دخیل مانتا تھا۔ کچھ عجب نہیں کہ اس نے تخلیقی عمل میں بھی جھپکنے کے عالم ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔

ان تینوں کے برعکس ییٹس نے تخلیق کاری کے عمل میں "آہنگ" کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ وہ آہنگ کو ایک طرح کی لوری سمجھتا ہے جو تخلیق کار کے ذہنی بکھراؤ کو کم کرکے اسے نیند اور بیداری کے درمیان لا کھڑا کرتی ہے۔ ہر چند ییٹس نے بھی خود فراموشی کے عالم کا ذکر کیا ہے مگر آہنگ کو اہمیت دے کر اس نے تخلیقی عمل کے ایک قابلِ ذکر مرحلے کی نشاندہی ضرور کردی ہے اور یہ اس کی ایک اہم عطا ہے۔ اسی طرح اسٹیفن اسپنڈر نے اپنے تخلیقی تجربے کی بنا پر لکھا ہے کہ تخلیق کاری کے دوران اسے کئی بار محسوس ہوا جیسے کسی "آہنگ" نے اسے اپنی گرفت میں لے لیا ہو اور اس کا انگ انگ رقص کرنے لگا ہو۔ مگر ان دونوں سے بہت پہلے غالب نے کہا تھا ع

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

یوں غالب نے "نوائے سروش" کو اہمیت دے کر دراصل آہنگ یا آواز کے متوازن روپ ہی کو اہمیت بخشی تھی۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ جولین جینز نے ایک کتاب لکھی تھی جس کا نام تھا:

The origin of Consciousness in the
Breakdown of the Bicameral mind.

اس کتاب میں جولین جینز کا تھیسس یہ تھا کہ شعور کی کار فرمائی کا آغاز آج سے محض تین ہزار برس پہلے ہوا تھا۔ اس سے قبل دو ایوانی دماغ کی حکمرانی تھی۔ ان میں سے ایک ایوان وہ تھا جہاں دیوتا رہتے تھے، دوسرا وہ جہاں انسان قیام پذیر تھا۔ چنانچہ جب لوگ کسی بحران کی زد میں آجاتے تو پہلے ایوان کی طرف متوجہ ہوتے تھے جہاں سے انہیں پراسرار آوازیں سنائی دیتی تھیں۔ اصلاً یہ دیوتاؤں کی آوازیں ہوتیں جو انہیں بحران سے

نکلنے کا راستہ دکھاتی تھیں۔ مگر جب اچانک شعور Consciousness کا آغاز ہوا اور پھر اس کا عمل دخل بڑھا تو اندر سے آنے والی آوازیں بند ہوگئیں تاہم وہ ختم نہ ہوئیں۔ فقط انہوں نے اپنا حلیہ تبدیل کرلیا۔ چنانچہ اب وہ خوابوں کا روپ دھار کر برآمد ہونے لگیں۔ بالخصوص ایسے خوابوں کی صورت میں جو کسی آنے والے واقعہ کی پیش گوئی کرتے۔ ایسے خواب زیادہ تر بادشاہوں کو آتے تھے اور ان کے باتدبیر وزیر' بادشاہ کی منشا کے مطابق' ان کی تعبیریں فراہم کردیتے تھے۔ شدہ شدہ خوابوں کا عمل دخل بھی کم ہوا اور "اندر کی آوازیں" فنون لطیفہ میں منتقل ہو کر سنائی دینے لگیں۔ جولین جینز کے اس نظریئے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نے تخلیقی عمل میں سب سے زیادہ اہمیت آواز (آہنگ) کو دی ہے۔ ہندوؤں نے تو اپنی دیو مالاؤں میں اس بات کا اظہار بھی کیا تھا کہ کائنات کی تخلیق موسیقی سے ہوئی تھی اور مغربی فکر نے لوگوس (Logos) کے حوالے سے متکلم لفظ کو ہمیشہ بہت اہمیت دی ہے۔ بہرحال فکر کے اس خاص زاویے نے "متکلم لفظ" آواز یا آہنگ ہی کو تخلیق کاری کے سلسلے میں ایک اہم محرک مانا ہے۔

تخلیقی عمل کی وضاحت کے معاملے میں ہر تخلیق کار نے شخصی تجربے کی بناء پر اپنا ایک نظریہ تو پیش کیا ہے لیکن جہاں ایک ہی نظریئے کے متعدد علمبردار پیدا ہوئے ہیں وہاں اس کے گرد ایک مکتب فکر از خود مرتب بھی ہوگیا ہے۔ مثلاً" جب کوئی تخلیق کار کہتا ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران اس کی باگ ڈور کسی "روحانی ہستی" کے ہاتھوں میں چلی جاتی ہے یا کوئی کہتا ہے کہ اس کے اندر کوئی جن ہے جو تخلیقی عمل کے دوران اس پر قابض ہو جاتا ہے یا کوئی ملکوتی نغمہ یا آہنگ اسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے تو فکری سطح پر یہ تمام تجربات اس بات پر ہی منتج ہوتے ہیں کہ تخلیق کاری میں اہم ترین کردار اس "عظیم ہستی" کا ہے جو مظاہر کے عقب میں موجود ہے اور جو تخلیق کار کو اپنے اظہار کیلئے آلہ کار بناتی ہے۔ اس نظریئے کے مطابق تخلیق کاری کا عمل کشف و الہام کا عمل ہے اور شاعر کی حیثیت تلمیذ الرحمان کی ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے میں دوسرا مکتب مادی جدلیات کا ہے جس کے مطابق تخلیق' کشف و الہام کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ معروضی دنیا اور اس کے مسائل سے پھوٹتی ہے۔ شعری مواد نہ تو پودے کی طرح زمین کے اندر سے نکلتا ہے اور نہ آسمان سے ٹپکتا ہے۔ اصلاً" یہ

معاشرے کی پیداوار ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ معاشرتی زندگی میں جگہ جگہ معاشی سطح کے نشیب و فراز پیدا ہو جاتے ہیں جو اس استحصالی روایت کا شاخسانہ ہیں جس کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ یہ نشیب و فراز معاشرتی زندگی کی چادر پر پڑنے والی ایسی سلوٹیں ہیں جنہیں ہموار کرنا بہت ضروری ہے۔ جدلیات کا عمل ' تھیسس اور اینٹی تھیسس کے ٹکراؤ سے ہمیشہ سنتھی سس Synthesis یا انضمام پر منتج ہوتا ہے اور یہ عمل جاری رہتا ہے تا آنکہ سلوٹیں ختم ہو جاتی ہیں اور ایک بے جماعت معاشرہ وجود میں آجاتا ہے۔ تاہم ان سلوٹوں کو دور کرنے کے لئے دیگر عوامل کے ساتھ ادب کا بھی ایک اہم رول ہے۔ چونکہ ادب عوام کے تک پہنچنے کا ایک اہم ذریعہ ہے اس لئے اگر اسے بروئے کار لایا جائے تو معاشرتی سطح پر ابھری ہوئی سلوٹوں کو ہموار کرنا مشکل نہیں رہتا۔ غور کیجئے کہ مادی جدلیات کے اس مکتب نے تخلیق کاری کے عمل کو دیگر مقاصد کے حصول کے لئے محض ایک ذریعہ جانا ہے اور اس کی مقصود بالذات حیثیت کو اہمیت نہیں دی۔

تیسرا مکتب نفسیات والوں کا ہے۔ مادی جدلیات والوں کے سامنے تو سب سے بڑا قضیہ طبقاتی نشیب و فراز کا تھا جبکہ نفسیات والوں کے پیش نظر سب سے بڑا مسئلہ "اندر" کی وہ سلوٹیں ہیں جنہیں اگر دور نہ کیا جائے تو انسان نفسیاتی بحران کی اور بعض اوقات پاگل پن کی زد پر آجاتا ہے۔ ان سلوٹوں کو ہموار کرنے کے لئے نفسیات والوں نے دیگر عوامل کے ساتھ تخلیقی عمل کو بھی بہت اہمیت بخشی ہے مگر نفسیات کے مختلف نظریات کی چھوٹ پڑنے سے نفسیاتی مکتبہ فکر میں بھی تخلیقی عمل کی اہمیت کو مختلف زاویوں سے نشان زد کیا گیا ہے مثلاً فرائیڈ نے سائیکی کو تین حصوں پر مشتمل گردانا ہے۔ ان میں سب سے بڑا اور قدیم ترین حصہ ID ہے جو جبلتوں پر مشتمل ہے۔ یہ حصہ لا شعوری ہے اور انسان کو وراثت میں ملتا ہے۔ انسان کے اندر کی جبلتیں' بالخصوص جبلت حیات اور جبلت مرگ اپنی فوری تسکین چاہتی ہیں اور اس معاملے میں کسی تکلف یا نقاب کو ناپسند کرتی ہیں۔ دراصل جبلتیں جھجک یا حیا سے کوئی سروکار نہیں رکھتیں۔ وہ خواہش کی ننگی صورتیں ہیں۔ دوسری طرف انسانی سائیکی کا ایک حصہ سپر ایغو ہے جو والدین سے حاصل کردہ اثرات کا مرقع ہونے کے علاوہ ضمیر کا اعلامیہ بھی ہے۔ اسے ہم "سوسائٹی کی آواز" بھی کہہ سکتے ہیں جو جبلتوں کی ننگی یلغار کو ناپسند کرتی ہے ان کے بین درمیان انسانی ایغو ہے جو اڈ اور سپرایغو'

دونوں کی زد پر ہے اِڈ ایغو سے جبلتوں کی تسکین کا تقاضا کرتا ہے اور سپرا یغو انہیں دبا دینے کی سفارش کرتا ہے ایغو بے چارہ اپنے ان دونوں "مہربانوں" کو ناراض نہیں کر سکتا لہٰذا تذبذب اور اضطراب کی زد پر آکر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہونے لگتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنونِ لطیفہ اس کی امداد کو آتے ہیں اور تخلیقی عمل کی مدد سے جبلتوں کو ترفع (Sublimation) کے عمل سے گزار کر معاشرے کے لئے قابلِ قبول بنا دیتے ہیں۔ یہ فرائیڈ کا نظریہ ہے مگر آڈلر اس طرح نہیں سوچتا۔ وہ کہتا ہے کہ سارا معاملہ تلافی یا Compensation کا ہے۔ جب انسان خارجی زندگی میں کسی حادثے، معاشی بدحالی یا شدید خرابیِ صحت کے باعث نارمل سطح سے نیچے گر پڑتا ہے تو اس کے اندر کا نظام اس کی تلافی کا بندوبست کرتا ہے۔ آرٹ اور ادب اس تلافی ہی کی صورتیں ہیں۔ ان دونوں کے مقابلے میں ژنگ کا کہنا ہے کہ انسان کے لاشعور کے عقب میں اس کا اجتماعی لاشعور ہے جو دراصل اس کے نسلی اور ثقافتی تجربات کا ایک گودام ہے۔ یہ تجربات کمپیوٹر کے نظام کی طرح نشانات کی گہری کھائیوں میں مقید ہوتے ہیں۔ ژنگ نے انہیں Archetypes کا نام دیا ہے۔ تخلیقی عمل کی کارفرمائی اس بات میں ہے کہ تخلیق کار، ایک لمحۂ ارتکاز میں، اس چھپے ہوئے خزانے کو مس کرے اور پھر اسے رنگ، سنگ، سر یا لفظ میں منتقل کرکے پیش کردے۔ ان تینوں مکاتبِ فکر میں ایک یہ بات مشترک ہے کہ تخلیقی عمل اپنی خصوصی کارکردگی سے اندر کی نفسیاتی سلوٹوں کو ہموار کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے کا چوتھا مکتبِ فکر "جمالیاتی" ہے۔ اس مکتب سے جو نام وابستہ ہیں جن میں کیرٹ، کروچے، کانگ وڈ اور ویکو زیادہ اہم ہیں جمالیاتی مکتبِ فکر کا موقف یہ ہے کہ تخلیقی عمل دراصل دو مراحل پر مشتمل ہے۔ پہلا اظہار یا Expression اور دوسرا ترسیل یا Communication تخلیق کاری کے دوران خیال یا احساس تخلیق کار کے متخیلہ میں صورت پذیر ہو کر مکمل ہو جاتا ہے۔ اس عمل سے تخلیق کار کو جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے دوسرا مرحلہ وہ ہے جب اندر کی تکمیل یافتہ تخلیق آواز، سنگ، رنگ یا لفظ میں صورت پذیر ہوتی ہے۔ مگر یہ اصل تخلیقی عمل نہیں ہے۔ اس کی حیثیت بہرحال ثانوی ہی رہتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جب تک خیال یا احساس کو ہیئت یا فارم مہیا نہ ہو ہم کیسے کہہ سکتے ہیں کہ تخلیق کار کے اعماق میں واقعتاً کوئی تخلیقی عمل رونما ہوا بھی ہے کہ

نہیں اور اگر رونما ہوا ہے تو کیا وہ سچا تخلیقی عمل تھا یا محض شیخ چلی کا ایک خواب؟ الفاظ، رنگ، سنگ یا سر میں منتقل ہونے پر ہی اس کے سچ یا جھوٹ ہونے کے بارے میں کوئی حکم لگایا جاسکتا ہے یہی معاملہ صوفیانہ یا عارفانہ تجربہ کا ہے۔ جب تک صوفی تخلیق کاری کے عمل سے اپنے روحانی تجربے کی تجسیم نہ کرے، یہ کہنا کیسے ممکن ہے کہ اس کا عارفانہ تجربہ کھرا اور سچا تھا؟ بعض لوگ صوفی کی کرامات کو اس کی میزان قرار دیتے ہیں مگر اول تو ایک پہنچا ہوا صوفی کرامات کو ایک کم تر فعل سمجھتا ہے۔ دوم خود کرامات سے یہ کیسے ثابت ہوگا کہ وہ عارفانہ تجربے سے گزرا بھی ہے۔ عارفانہ تجربہ کرامات کے عمل سے ایک بالکل مختلف چیز ہے۔ شاید اسی لئے ہندوؤں کے ہاں یوگی کے مقابلے میں ویدانتی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

جہاں جمالیاتی مکتبِ فکر نے ترسیل کے مقابلے میں "اظہار" کو تخلیقی عمل کا اصل جوہر قرار دیا ہے وہاں "اظہار" اور "ترسیل" کو مساوی حیثیت دے کر ایک دوسرے سے مشروط قرار دینے کا نظریہ ان لوگوں نے اپنایا ہے جنہیں ایم ایچ ابرامز M.H.Abrams نے Expressive Theories کے نام لیواؤں میں شمار کیا ہے۔ اس نظریئے کے مطابق تخلیق کاری کا محرک باہر کا کوئی عنصر نہیں بلکہ خود شاعر کی ذات ہے اس نظریے کو زیادہ فروغ رومانی شعراء کے ہاں ملا جنہوں نے شاعر کی روح کی خارجی زندگی کے Images میں تجسیم کو اہمیت دی۔ دوسرے لفظوں میں رومانی شعرا کے نزدیک تخلیقی عمل شاعر کے تصورات اور محسوسات کے خارجی اظہار کی ایک صورت ہے۔ شاعر کی ذات کو مرکزی اہمیت کا حامل قرار دینے کا یہ نظریہ صورتیں بدل بدل کر درشن دیتا آیا ہے۔ بیسویں صدی میں اس نے مظہریت کے مکتبِ فکر کی صورت میں خود کو اجاگر کیا۔ مظہریت والوں کو شعور کے ناقدین بھی کہا گیا ہے اور ان کے مکتبِ فکر کو جنیوا اسکول کا نام ملا ہے۔ موقف ان لوگوں کا یہ ہے کہ تخلیقی عمل دراصل شعری تجربے کی موجودگی یا Isness پر توجہ مرکوز کرنے کا نام ہے ان کے مطابق تخلیقی عمل کے دوران تخلیق کار زمان و مکاں سے منقطع ہو کر ایک "لمحہ" پر تمام و کمال مرتکز ہو جاتا ہے۔ یوں اسے اشیا ان کی اپنی اصل ساخت میں دکھائی دینے لگتی ہیں۔ اس عمل کو انہوں نے Apoche کا نام دیا ہے جو تخلیق کار کے علاوہ اس نقاد کو بھی حاصل ہوتا ہے جو ایک متوازی تخلیقی عمل کی مدد سے خود بھی اس انوکھے تجربے سے گزرتا ہے جس سے تخلیق کار گزرا تھا۔

اس مکتبِ فکر کے علی الرغم ایک وہ مکتب بھی قابلِ ذکر ہے جس نے تخلیق کو نہ تو کسی عقبی قوت یا Prime Mover کی عطا گردانا ہے اور نہ اسے کسی سامنے کے مقصد کے تابع کیا ہے۔ گویا Push اور Pull دونوں سے اسے منقطع کر کے خود کفیل اور خود مختار جانا ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی کی بات کی ہے۔ مثلاً ارسطو نے المیہ کے باب میں پلاٹ، کردار اور ڈکشن وغیرہ کو تخلیق کا انفرا سٹرکچر قرار دے کر انھیں اہمیت بخشی تھی اور کانٹ نے تخلیق کاری کے سلسلے میں "مقصد" کو منہا کر کے "بے مقصدیت" کا ذکر کیا تھا۔ تاہم اس مکتب فکر کو اصل فروغ بیسویں صدی میں ملا جب ایک طرف روسی ہیئت پسندوں اور دوسری طرف نئی تنقید والوں نے تخلیق کی فارم یا ہیئت کو اہمیت بخشی یعنی تخلیق کو خود مختار اور خود کفیل قرار دے ڈالا۔ روسی ہیئت پسند کہتے تھے کہ تخلیق ان لسانی پرزوں کی ایک خاص کارکردگی کا نام ہے جن میں Rhyme اور Rhythm زیادہ اہم ہیں۔ تخلیق کاری اس بات میں نہیں ہے کہ کسی خیال یا امیج کو تخلیق میں ملفوف کر کے پیش کیا جائے بلکہ اس بات میں ہے کہ تخلیق کو نامانوس یا Defamiliarise کر دیا جائے۔ دوسری طرف نئی تنقید والوں نے کہا کہ تخلیق کے اجزائے ترکیبی اس کے لسانی پرزے نہیں بلکہ وہ عناصر مثلاً ابہام، تناؤ، رعایت لفظی، قولِ محال وغیرہ ہیں جن کے ٹکراؤ سے معنی آفرینی کے عمل کو مہمیز لگتی ہے۔ ان دونوں کے نزدیک اصل اہمیت تخلیق کو حاصل ہے۔

بیسویں صدی میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کو ساختیات اور پس ساختیات کے مکاتب نے اپنے طور پر پیش کیا ہے۔ ان مکاتب نے روسی ہیئت پسندوں اور نئی تنقید والوں کی اس بات کو تو مان لیا کہ تخلیق کا ایک اپنا اسٹرکچر ہوتا ہے مگر اس بات کو نہ مانا کہ تخلیق ایک ایسی خود کفیل اور خود مختار اکائی ہے جس کا تخلیق کے باہر کی دنیا سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ ساختیات والوں کا یہ موقف تھا کہ تخلیق کا انفرا اسٹرکچر محض بالائی سطح کے پرزوں یا تخلیق کے عناصر کی کارکردگی تک محدود نہیں بلکہ تخلیق کی "گہری ساخت" کی کارکردگی سے عبارت ہے۔ اس گہری ساخت میں انھوں نے شعریات یا Poetics کی موجودگی کو نشان زد کیا جو کوڈز اور کنونشنز پر مشتمل ہونے کے باعث پوری انسانی ثقافت سے جڑی ہوئی ہے۔ تخلیقی عمل شعریات کے تخلیق میں منکشف ہونے کا نام ہے۔ گویا تخلیق ایک ایسا اسٹرکچر ہے جو مصنف کے اظہارِ ذات کا وسیلہ نہیں بلکہ شعریات کے منکشف ہونے کا نام ہے اور نقاد

قاری کا کام یہ ہے کہ شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالے یعنی دیکھے کہ اس عمل سے کس طرح تخلیق مرتب اور مدون ہو رہی ہے۔ اس ضمن میں ساختیاتی فکر نے سوسیور کے اس موقف سے فائدہ اٹھایا کہ زبان کا سسٹم (یعنی لانگ) اس کی گفتار یا پارول میں ایک برقی رو کی طرح دوڑ رہا ہوتا ہے۔ اگر یہ سسٹم منہا ہو جائے تو گفتار "شور" میں تبدیل ہو جائے۔ ساختیاتی مکتب نے کہا کہ شعریات بطور ایک ثقافتی سسٹم تخلیق کے تارو پود میں موجود ہی نہیں ہوتی بلکہ اپنی کارکردگی سے تخلیق کو صورت پذیر بھی کرتی ہے۔ قاری کا کام تخلیق کے پرتوں کو باری باری اتارنا اور شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالنا ہے اور یہ عمل بجائے خود تخلیقی عمل کا حصہ ہے کیونکہ قاری اپنی قرات سے تخلیق کی تخلیقِ مکرر کرکے دراصل تخلیق کو مکمل کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے بارے میں مختلف تخلیق کاروں نے اپنے اپنے تجربات کی بنا پر کیا کہا یا مختلف مکاتب نے تخلیقی عمل کے باب میں کیا کیا نظریات مرتب کئے' ان کا اوپر ذکر ہوا ہے۔ اب یہ دیکھنے کی کوشش ہونی چاہئے کہ کیا یہ مختلف تجربات اور نظریات باہم مل کر ایک ساخت یا اسٹرکچر بھی بن پائے کہ نہیں؟ اس سلسلے میں ایک اہم نام گراہم ویلس کا ہے جس کے نظریات کو سامنے رکھ کر کیتھرین پیٹرک نے تخلیقی عمل کے اسٹرکچر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی تھی۔ کیتھرین پیٹرک نے لکھا تھا کہ تخلیقی عمل اصلاً" چار مراحل یا Steps پر مشتمل ہوتا ہے۔ ان میں سے پہلا مرحلہ تیاری یعنی Preparation ہے۔ دوسرا مرحلہ پرورش یعنی Incubation ہے۔ تیسرا تنویر یعنی Illumination اور چوتھا تصدیق یا Verification ہے۔ "تیاری" سے کیتھرین پیٹرک کی مراد ان معلومات یا تاثرات سے ہے جو تخلیق کار باہر کی زندگی سے حاصل کرتا ہے اور جو ایک گورکھ دھندا سا بن کر اسے بے بسی اور سردنی میں مبتلا کردیتے ہیں۔ تب وہ اس ساری لاینحل صورتِ حال سے منقطع ہو کر زندگی کے دوسرے معاملات میں کھو جاتا ہے۔ مراد یہ کہ اصل مسئلہ کو بھول جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ وہ ہے جب بھولا ہوا مسئلہ حل ہو کر اس کے سامنے آجاتا ہے۔ یہ حل' اچانک ایک کوندے کی طرح آتا ہے اور تخلیق کار کے لئے انتہائی مسرت کا باعث بنتا ہے۔ چوتھا مرحلہ وہ ہے جب تخلیق کار اپنے تنقیدی شعور کی مدد سے تخلیق پر نظر ڈالتا ہے اور اس کی نوک پلک سنوارتا ہے۔ یہ مرحلہ بیک وقت تخلیق کا امتحان بھی ہے کہ دیکھیں وہ پکی تخلیق ہے یا

نہیں اور تخلیق نو کا مرحلہ بھی کیونکہ تخلیق کار اس مرحلے سے گزرتے ہوئے اپنی تخلیق کے مدہم خطوط اور رنگوں کو روشن کر کے انھیں اصل تجربے کے مطابق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

غور کیجئے کہ تخلیق کاری کے ان چاروں مراحل کا سامنا بعض مقدس ہستیوں کو بھی کرنا پڑا ہے۔ مثلاً گوتم کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ جب زندگی کے "دکھ" کے مسئلہ کو حل نہ کر سکا تو بڑ کے سائے میں جا بیٹھا یعنی اپنی ذات کے اندر سمٹ گیا۔ پھر جب وہ خود میں پوری طرح کھو گیا اور مسئلہ اس کے ذہن سے محو ہو گیا تو اچانک ایک روز روشنی کے ایک کوندے نے اسے سمادھی سے جگایا اور وہ اس کوندے کی "تصدیق" کرنے کے لئے خلق خدا کے درمیان جا پہنچا۔ یہ اور اسی طرح کے دیگر واقعات تخلیقی عمل کے مختلف مراحل ہی سے مشابہ ہیں اور بتاتے ہیں کہ تخلیقی عمل اکہرا عمل نہیں بلکہ مختلف اعمال یا مراحل سے عبارت ایک ساخت یا اسٹرکچر ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ مراحل ایک خاص ترتیب میں نمودار ہوں تو تخلیقی عمل باثمر ثابت ہوتا ہے ورنہ ضائع ہو جاتا ہے۔

آج سے کم و بیش پچیس برس پہلے میں نے ایک کتاب لکھی تھی "تخلیقی عمل"!! ---- اس کتاب میں تخلیقی عمل کے اسٹرکچر کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی تھی مگر یہ دریافت استخراجی عمل کے بجائے استقرائی عمل کی مدد سے کی گئی۔ اس استقرائی عمل کے دوران مجھے محسوس ہوا کہ ہر چند گراہم ویلس کی پیش کردہ تخلیقی عمل کے مراحل کی "ترتیب" اپنی جگہ درست ہے مگر اس میں بعض مراحل نشان زد ہونے سے رہ گئے ہیں اور تخلیقی عمل کے بعض پرتوں کو اجاگر نہیں کیا گیا۔ ان مخفی پرتوں کو روشنی میں لانے سے تخلیقی عمل کی تفہیم زیادہ آسانی سے ہو سکتی ہے۔

کتاب لکھتے ہوئے میں سب سے پہلے حیاتیات کی طرف متوجہ ہوا۔ میں دیکھنا یہ چاہتا تھا کہ حیاتیاتی سطح پر تخلیقی عمل کا وظیفہ کس نوعیت کا ہے۔ میں نے دیکھا کہ "زندگی" کی اولین اینٹ خلیہ یا Cell ہے اور زندگی کی بوقلمونی اس خلیے کی کارکردگی ہی کا نتیجہ ہے۔ لہٰذا اصل تخلیقی عمل اس خلیہ کی کارکردگی کا جائزہ لینے ہی سے سامنے آ سکتا ہے۔ جلد ہی مجھ پر یہ انکشاف ہوا کہ خلیہ بجائے خود ایک کائناتِ اصغر ہے اس کے اندر پروٹو پلازم ایک ایسے شجر کے مانند ہے جس کی شاخوں (یعنی کروموسومز) پر پھل (یعنی جینز Genes) لگتے

ہوئے ہیں اصل تخلیق کاری جین کے اندر کہیں ہوتی ہے۔ جلد ہی میرے علم میں یہ بات آئی کہ جین دو Acids یعنی نیوکلو ایسڈ اور ایمونو ایسڈ پر مشتمل ہے۔ ان میں سے نیوکلو ایسڈ کے دو حصے ہیں۔ ایک "DNA" دوسرا "RNA" ان میں سے "DNA" وہ بلیو پرنٹ یا سسٹم ہے جس کے مطابق ایمونو ایسڈ کی فیکٹریاں صورت گری کرتی ہیں۔ گویا یہی تخلیقی عمل ہے جو DNA کے فراہم کردہ بلیو پرنٹ کے مطابق انجام پاتا ہے؟ اس وقت میرے پیش نظر سب سے بڑا سوال یہی تھا۔ چنانچہ میں سوچتا رہا کہ اگر خلیہ کا تخلیقی عمل فقط یہی ہے تو پھر اسے یونانی فلاسفروں کے نظریۂ نقل مراد(Mimesis) سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جس کا لب لباب یہ تھا کہ نظر آنے والی حقیقت "اصل حقیقت" کی محض ایک نقل (عکس، نمائندگی، امیج) ہے مگر جلد ہی مجھے معلوم ہوا کہ جین کے اندر بعض اوقات ایک جست بھی نمودار ہوتی ہے جو "DNA" کے بلیو پرنٹ کو بدل دیتی ہے۔ حیاتیات نے اس اچانک تبدیلی کو تقلیب یا Mutation کہا ہے۔

میرے لئے یہ ایک بہت بڑا انکشاف تھا کہ زندگی نپے تلے قدموں سے چلتے چلتے اچانک ایک جست سی لگاتی ہے مگر کچھ پتہ نہیں کہ وہ کب جست لگائے گی اور اس جست کی قوت کس قدر ہوگی۔ یہ تھی وہ بات جسے لے کر میں آگے بڑھا۔ میں نے دیکھنے کی کوشش کی کہ کیا انسانی زندگی کے دیگر شعبوں میں بھی تخلیقی عمل کا یہی انداز کار فرما ہے؟ اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں جست کی اس کارکردگی کو اجاگر کرنے کے لئے میں نے سب سے پہلے معاشرتی زندگی پر ایک نظر ڈالی جس نے قدیم زمانے سے اب تک دو صورتوں میں خود کو نمایاں کیا ہے ــــ دائرہ کی صورت میں یا پھر سیدھی لکیر کی صورت میں! جب معاشرہ دائرے میں گھومتا ہے تو تاریخ کی نفی ہو جاتی ہے، فرد پس منظر میں چلا جاتا ہے اور زندگی کا کارواں روایت کی گہری کھائیوں میں چلنے لگتا ہے۔ دوسری طرف جب معاشرہ سیدھی لکیر پر چلتا ہے تو تاریخ وجود میں آجاتی ہے، روایت کی حد بندیاں ٹوٹتی ہیں اور فرد آزاد ہو جاتا ہے تاہم میں نے دیکھا کہ انسانی معاشرے کا پیٹرن پچھ اس قسم کا ہے کہ وہ دائرے میں گھومتے گھومتے اچانک ایک جست سی لگا کر اور دائرے کی جکڑ سے آزاد ہو کر ایک سیدھی لکیر پر چلنے لگتا ہے مگر مآل کار دوبارہ دائرے کا انداز اختیار کر لیتا ہے تاہم یہ نیا دائرہ پہلے دائرہ کے مقابلے میں زیادہ کشادہ ہوتا ہے۔ یہی معاشرے کا تخلیقی عمل بھی ہے مگر

اس میں اصل کارکردگی اس "جست" کی ہے جو دائرہ کو کشادہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے اور جو ہمیشہ کسی نہ کسی غیر معمولی فرد یا گروہ کے ذریعے وجود میں آتی ہے۔ یہ فرد یا گروہ ایک طرح کی "تقلیب یا Mutation ہے جو "دائرے میں گھومتے ہوئے سماج" کے اندر کہیں رونما ہوتی ہے۔ مراد یہ کہ نرگس ہزاروں سال تک اپنی بے نوری میں لپٹی رہتی ہے مگر پھر اچانک ایک دیدہ ور پیدا ہو جاتا ہے جو ایک نئے زاویئے سے ماحول کو دیکھنے لگتا ہے۔

تخلیقی عمل میں "تقلیب کے اس مرحلے کو جب میں نے دیو مالا یا اسطورہ پر منطبق کیا تو مجھے تخلیقی عمل کے ایک اور مرحلے سے بھی آگاہی ہوئی جو "تقلیب سے ذرا پہلے نمودار ہوتا ہے۔ بے شک "تقلیب اچانک نمودار ہوتی ہے لیکن اس اچانک ورود سے پہلے "طوفان" کا ایک مرحلہ بھی آتا ہے جو بالآخر نراج Chaos یا بے ہیتی پر منتج ہوتا ہے۔ اس مرحلے کا احساس مجھے دیو مالا کی ان کہانیوں سے ہوا جو طوفان یا Flood کی کہانیوں سے موسوم ہیں اور جو ہندوستان ' سمر' مصر اور کریٹ کی اساطیر میں اتنی مماثلتوں کے ساتھ موجود ہیں کہ ان کے عقب میں ایک پروٹو فلڈ متھ Proto Flood Myth کی باآسانی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ لب لباب ان کہانیوں کا یہ ہے کہ نوح یا منو یا ہیتی یا مانی نوس کی کشتی ایک بیج کی طرح تھی جس میں زندگی کے سارے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ یہ بیج ایک طوفانی سمندر کے تھپیڑے سہہ رہا تھا۔ گویا وہ اپنے سخت چھلکے کو نرم کر رہا تھا۔ پھر ایک ایسا وقت آیا کہ چھلکا ٹوٹ پھوٹ گیا۔ گویا نراج یا بے ہیتی کا عالم وجود میں آگیا اور تب اس بے ہیتی سے "زندگی" ایک جست بھر کر سامنے آگئی جس سے ایک نئے عالم کا ظہور ہوا۔ یوں مجھے محسوس ہوا کہ تخلیقی عمل میں "تقلیب" سے پہلے "نراج" کا مرحلہ لازمی طور پر آتا ہے۔

اساطیر کے مطالعہ کے بعد میں "تاریخ" کے میدان میں تخلیقی عمل کے مندرجہ بالا پیٹرن کی توثیق کا طالب ہوا۔ میں نے دیکھا کہ تاریخ نپے تلے قدموں سے نہیں بلکہ چوکڑیوں میں اپنا سفر طے کرتی ہے۔ مثلاً ۶۰۰ ق۔ م کے لگ بھگ اس نے ایک ایسی ہی چوکڑی بھری تھی جس سے ایک نئی دنیا وجود میں آگئی تھی مگر اس جست سے پہلے کئی سو برس کا طوفانی دور آیا تھا جس میں بحیرہ روم کے جزائر' عراق کے کوہستانی علاقوں اور لیبیا تک ریگستانوں سے بدوی قبائل نکل آئے تھے جنہوں نے بڑی بڑی سلطنتوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی۔ اسی دوران آریاؤں نے ایشیا کی "جوف الارض" سے نکل کر ہندوستان کی

دراوڑی تہذیب کے پرخچے اڑائے اور سائیبریا کے خانہ بدوشوں نے چین کی چاؤ سلطنت کو لرزہ بر اندام کردیا۔ اس سارے دور کے بعد جو دراصل "طوفان" کا مرحلہ تھا' زرتشت' بدھ' کنفیوشس' ارشمیدش اور سقراط' افلاطون اور ارسطو ایسی خلاق ہستیوں کا جنم ہوا' جنہوں نے دنیا کو ایک نیا مدار عطا کردیا۔ اصلاً" یہ "تقلیب کی ایک صورت تھی۔ دوسری تخلیقی جست نشاۃ الثانیہ کی تھی جس نے پندرھویں صدی عیسوی کو ایک نئی تقلیب سے آشنا کیا مگر اس سے قبل ایک ہزار برس کا تاریک دور بھی گذرا تھا جس کا پہلا حصہ "انجماد" اور دوسرا شکست و ریخت کا تھا۔ چنانچہ مجھ پر اس بات کا انکشاف ہوا کہ زراج کے بھی دراصل تین حصے ہیں۔ پہلا جب "انجماد" طاری ہو جاتا ہے (علامہ اقبال کی زبان میں اسے طاؤس و رباب کا دور کہنا چاہئے) اور دوسرا جو "تلوار و سنان" کا دور ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں تیسرا بے ہیتی کا دور ہے جس میں عناصر کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے۔ تب اس بے ہیتی کے عالم سے ایک نئی ہیئت جست لگا کر باہر آجاتی ہے۔

"تاریخ" کے اس عمل میں تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے جس میں مغربی تہذیب عروج پر پہنچنے کے بعد انجماد کی نذر ہوئی' پھر شکست و ریخت کا دور آیا۔ یہ شکست و ریخت بالائی سطح پر دو عظیم اور متعدد چھوٹی چھوٹی جنگوں میں اور داخلی سطح پر معاشرتی قدروں کے انحطاط کی صورت میں نمودار ہوئی تا آنکہ ایک طرح کی بے ہیتی کا عالم وجود میں آگیا جسے دیکھ کر مغرب کے مفکرین تک محسوس کرنے لگے کہ نظم و ضبط کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ تب اس بے ہیتی سے ایک نئی تقلیب کے آثار ہویدا ہوئے۔ ایلون ٹافلر نے اسے تیسری لہر یا Third Wave کا نام دیا ہے بعض نے اسے نیا عالمی نظام یعنی New World Order کہا ہے اور بعض دوسروں نے اسے ایک نئی ساخت سے موسوم کیا ہے جو مرکز کے بجائے بے مرکزیت سے عبارت ہوگی۔ ۱۹۷۰ء میں "تخلیقی عمل" لکھتے ہوئے مجھے محسوس ہوا تھا کہ طبعیات' علم الانسان' نفسیات اور دوسرے علوم کے ذریعے جو انکشافات ہو رہے ہیں وہ بالآخر ایک نئے زاویہ نگاہ پر منتج ہوں گے مگر اب بیسویں صدی کے آخری ایام میں یہ زاویہ نگاہ زیادہ واضح ہوگیا ہے اور صاف نظر آنے لگا ہے کہ یہ تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس سے ایک نئے دور کا آغاز ہونے لگا ہے۔ میں نے اس نئے دور کے بارے میں اپنے ایک مضمون "اکیسویں صدی" میں لکھا ہے کہ انیسویں صدی سے

بیسویں صدی کے نصف اول تک کا زمانہ بڑی بڑی منظم سلطنتوں کا دور ہونے کے باعث "نظم" سے مشابہ تھا جس کی ہر لائن بلکہ ہر لفظ پوری نظم میں اس طور فٹ ہوتا ہے جیسے مشین میں پرزے فٹ ہوتے ہیں مگر بیسویں صدی کا نصف آخر غزل سے مشابہ نظر آنے لگا ہے جس کے مختلف اشعار میں ایک صوتی ربط یا Mood کے علاوہ کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا۔ مطلب یہ کہ غزل کا کوئی ایک مرکزہ نہیں ہوتا بلکہ یہ متعدد مراکز کو گویا ہار میں پرو کر پیش کرتی ہے نیز اس کے مختلف اشعار کے درمیان عدم تسلسل یا Discontinuity کا ہمیشہ احساس ہوتا ہے۔ ویسے بھی لفظ "نظم" نظم و ضبط کا اطامیہ ہے اور لفظ "غزل" سے غزال اور پھر اس کی چوکڑیوں کی طرف دھیان جاتا ہے۔ چنانچہ جو تیسری لہر نظر آنے لگی ہے' اس میں سلطنتیں ٹوٹ کر ایک ایسی نئی ساخت میں بدل رہی ہیں جو بے مرکز ہوگی۔ اس کا ثبوت بین الاقوامی کارپوریشنیں ہیں جن کا مرکزی دفتر کسی ایک ملک کی سرزمین پر نہیں بلکہ جو آکاس بیل کی طرح (یعنی جڑ کے بغیر) پوری دنیا پر چھا رہی ہیں۔ عالمی تہذیب کے بعض دیگر آثار بھی ہویدا ہیں۔ آج کی ڈش انٹینا تہذیب نے دنیا کے موسموں کی جانکاری تک کو ایک وحیلی دھانی اکائی میں تبدیل کردیا ہے اور زبانوں' ملبوسات اور رہن سہن کے آداب تک کو ایک ایسی ساخت عطا کردی ہے جس میں مختلف ممالک کے کلچر اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنے کے باوجود ایک عالمی کلچر کا حصہ بن رہے ہیں۔ کرہ ارض ہی نہیں 'کائنات اور زندگی کے بارے میں بھی ایک نیا زاویہ ء نگاہ ابھر رہا ہے جو سابقہ "مرکزیت" کی جگہ کمپیوٹر ایسی "لا مرکزیت" کو اہمیت دے رہا ہے۔ پورا منظر نامہ ہی تبدیل ہوگیا ہے۔ غور کیجئے کیا یہ قلیب کی صورت نہیں ہے؟

مختلف علوم اور نظاموں کے مطالعہ سے میں نے "تخلیقی عمل" کی جس ساخت کا نظارہ کیا اسے فنون لطیفہ میں بھی کار فرما دیکھا میں نے دیکھا کہ فنونِ لطیفہ (ادب سمیت) کے تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں تصادم کا آغاز ہوتا ہے۔ کیتھرین پیٹرک نے اسے معلومات حاصل کرنے کا دور کہا تھا مگر میں نے محسوس کیا کہ انسانی سائیکی ایک حوض کی طرح ہے جس کی سطح پر' حسیات کی مدد سے حاصل کردہ تاثرات ہمہ وقت گر رہے ہوتے ہیں اور سطح پر تنکوں اور پتوں کی طرح تیرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں مگر حوض کی تہ میں پہلے سے ایک ایسا مواد موجود ہوتا ہے جو لاکھوں برسوں پر پھیلے ہوئے انسانی تجربات پر مشتمل ہے یعنی

وہ تجربات جو ہرچند کہ عصری تجربات ہی کی صورت میں انسانی سائیکی میں آگرے تھے مگر پھر اس کی تہ میں بیٹھ گئے تھے۔ تخلیق کار کی زندگی میں تخلیق کا لمحہ اس وقت نمودار ہوتا ہے جب کوئی واقعہ کسی چٹان کی صورت سائیکی کے حوض میں اچانک آگرتا ہے اور حوض میں ایک ایسا طوفان سا آجاتا ہے کہ سطح کا مواد تہ کے مواد سے ٹکرا کر ایک گرداب آسا صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال امرت منتھن کی کہانی ہے جس کے مطابق امرت یا آب حیات حاصل کرنے کے لئے دیوتاؤں (مثبت عناصر) اور راکششوں (منفی عناصر) نے مل جل کر دودھ کے سمندر کو بلویا تھا اور پھر جب دودھ سب مینت ہو گیا تھا تو اس سے "ماکھن" ایک جست کے ساتھ اچانک نمودار ہو گیا تھا۔ گویا تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ طوفان کا ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں' پھر بے کلی کا مرحلہ آتا ہے جسے ارتکاز' مراقبہ' خود فراموشی یا Incubation کا دور کہنا چاہئے اور پھر جست کا مرحلہ جو اصلاً "تخلیق" کی ایک ایسی صورت ہے جس میں تخلیق ایک منفرد اور انوکھے وجود میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد تخلیق مکرر کا دور ہے جس میں قاری عمل معکوس میں مبتلا ہو کر تخلیق کے اس عالم تک رسائی پاتا ہے جس میں سے تخلیق ایک زقند لگا کر باہر آئی تھی۔ عہد نامہ قدیم میں لکھا ہے کہ خداوند نے کائنات کو تخلیق کرنے کے بعد اس پر ایک نظر ڈالی اور کہا "اچھا ہے" ---- "اچھا ہے" کہنا اصلاً" قرات کا عمل ہے اور خود شناسی کے زمرے میں آتا ہے مگر خود شناسی کا یہ عمل تخلیق کاری سے ہٹ کر کوئی عمل نہیں ہے بلکہ تخلیق کاری ہی کا ایک حصہ ہے۔ یہ دراصل تخلیق عملی کو مکمل کرتا ہے کیونکہ جب تک تخلیق کار' تخلیق میں ظاہر ہونے کے بعد' اپنی دونوں حیثیتوں کا ادراک کر کے تخلیقی عمل کو ایک اکائی کے طور پر محسوس نہیں کرے گا' تخلیق لخت لخت حالت میں رہنے کے باعث نامکمل ہی رہے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ قرات کا عمل صارف یا خوشہ چین کی کارکردگی کا عمل نہیں بلکہ تخلیقی عمل ہی کا ایک اہم حصہ ہے۔

بے شک تخلیقی عمل میں آہنگ' کو بڑی حیثیت حاصل ہے مگر یہ آہنگ کوئی غیر ارضی شے یا ہستی نہیں جو تخلیق کار کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے بلکہ وہ آواز ہے جو تخلیق کار کے اندر کی تخلیقی مشین کے چلنے سے پیدا ہوتی ہے اور پھر کچے مواد کی "تقلیب" کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ اصلاً" سارا کچا مواد تخلیق کار کے بطون میں موجود ہوتا ہے مگر

ب وہ کسی حادثہ، سانحہ یا کرب یا موجودی فلاسفروں کی زبان میں کسی Crisis سے گزرتا ہے تو اس کے اندر گویا صورِ اسرافیل جاگ اٹھتا ہے جو اصلاً" اس کی تخلیقی مشین کے چلنے کی آواز ہے۔ یہ آواز سب سے پہلے صورتوں کو توڑتی ہے ان کے ریزوں کو باہم آمیز کرتی ہے، ان کا ایک ملغوبہ سا بناتی ہے اور پھر اسے نئی صورتوں میں ڈھال دیتی ہے۔ اصل چیز صورِ اسرافیل ہے جو بیک وقت توڑتا بھی ہے اور تخلیق بھی کرتا ہے۔ یہ خالق اور تخلیق کی دوئی سے ماورا ایک ایسا تفاعل ہے جس کا ایک رخ "غائب" اور دوسرا "ظاہر" کی طرف ہے۔ ایک رخ مجسم ہے ہیئتی اور دوسرا مجسم "ہیئت" ہے۔ یہی آواز یا آہنگ یا نغمہ تخلیق کا مواد بھی ہے اور مواد کی ایک نئی صورت گری بھی! تاہم مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو تخلیقی عمل ایک ساخت ہے جس کا پیٹرن "تقلیب کی وقتاً" فوقتاً" کار فرمائی سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر بار اس ساخت میں ایک نیا رنگ شامل ہوتا ہے تو ایک نئی شعری تخلیق، نیا تصویری پیلٹ یا مجسمہ یا ایک نئی دنیا وجود میں آ جاتی ہے۔ پھر یہ ساخت اگلی تقلیب کا انتظار کرنے لگتی ہے۔ ایک ایسی "تقلیب جو سارے منظر نامے کو ایک نیا مدار عطا کر دیتی ہے۔ یہ سلسلہ جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا۔

میں نے اپنی کتاب تخلیقی عمل (۱۹۷۰ء) میں استقرائی انداز کی مدد سے تخلیقی عمل کی جو ساخت پیش کی وہ حیاتیات، معاشرہ، متھ اور تاریخ کے مطالعہ سے مرتب کی تھی۔ پھر میں نے اس کا اطلاق فنون لطیفہ پر کیا۔ ۱۹۹۵ء تک آتے آتے اس ساخت کی کارکردگی مجھ پر مزید واضح ہوئی ـــ۔ پچھلے دنوں تخلیقی عمل کے بارے میں اٹھائے گئے ایک سوال کا جواب دیتے ہوئے میں نے جو باتیں کہیں وہ تخلیقی عمل کے بارے میں میرے تازہ ترین موقف کو پیش کرتی ہیں لہٰذا اس مضمون کا خاتمہ انھیں باتوں کے اظہارِ مکرر پر کرتا ہوں۔

"ادب کے تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں ـــــ تخلیق کار، تخلیق اور قاری! عام تاثر تو یہ ہے کہ تخلیق کار ایک کاریگر کی طرح کچے مواد سے کوئی نئی اور انوکھی چیز بناتا ہے جس کی قیمت کا تعین اس کا قاری یا صارف کرتا ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کار اور اس کی تخلیق کا رشتہ وہ نہیں ہے جو ایک کاریگر اور اس کی تخلیق کردہ شے میں ہوتا ہے بلکہ وہ رشتہ جو رائٹر یا لسانی سسٹم کا تحریر سے ہے! سوسیور نے کہا تھا کہ پارول (یعنی گفتار یا تحریر) میں لانگ جذب ہوتی ہے اگر یہ لانگ بطور سسٹم موجود نہ ہو تو تحریر مہمل ہو

جائے گی۔ مگر پارول کے مظاہرہ کے بغیر یہ نظر نہیں آسکتی بلکہ ثابت تک نہیں ہو سکتی۔ دوسرے لفظوں میں خود اپنے "ہونے" کا اثبات کرنے کے لئے لسانی سسٹم مجبور ہے کہ اپنے گرد پارول کا ایک پیچ در پیچ نظام کھڑا کرے۔ اس بات کا اطلاق پوری کائنات پر بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقتِ اولیٰ، کثرت کے مظاہر میں اپنے ہونے کا ثبوت دیتی ہے۔ لہٰذا کثرت کا عالم فریبِ نظر نہیں ہے وہی رشتہ ادب کے خالق کا اسکی تخلیق سے ہے لہٰذا ادب تخلیق کرتے ہوئے مصنف اپنے سے الگ کوئی چیز تخلیق نہیں کرتا بلکہ خود ہی کو تخلیق میں منقلب کرکے اپنی پہچان کراتا ہے۔ کچھ یہی حال تخلیق کار اور قاری کے باہمی رشتے کا بھی ہے۔ ادیب خود ہی اپنی تخلیق کا پہلا قاری ہے۔ وہ بیک وقت قاری بھی ہے اور تخلیق کار بھی! وہ تخلیق کے بے نام، بے رنگ اور بے ہیئت کچے مواد کو رنگوں اور صورتوں میں ڈھال کر دراصل اس مواد ہی کی پہچان کراتا ہے۔ اسی لئے ادیب تکمیذ الرحمٰن ہے کہ وہ کائناتی سطح کے تخلیقی عمل ہی کا تتبع کرتا ہے اور کثرت کی حامل کائنات کے علی الرغم فنی سطح پر ایک کائناتِ دیگر کو وجود میں لاتا ہے۔ رہی تخلیق تو اس کی کارکردگی بھی غیر معمولی ہے۔ جب مصنف تخلیقی عمل کے دوران نراج (Chaos) کے مرحلے سے گزرتا ہے تو خالق اور تخلیق کی دوئی ختم ہو جاتی ہے۔ تب تخلیق کاری کا عمل مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر خود "تخلیق" کے ہاتھوں میں چلا جاتا ہے۔ گویا تخلیق ایک طرح کے کیمیاوی عمل میں ڈھل کر خود کفیل ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے لئے خود راستہ تراشنے لگتی ہے۔ صحرا نوردوں کا کہنا ہے (اور مرزا ادیب اس کی توثیق کریں گے) کہ جب صحرا میں کوئی راستہ بھول جائے تو اسے اونٹنی کی مہار ڈھیلی چھوڑ دینی چاہئے تاکہ اونٹنی خود راستہ تلاش کرے۔ بالکل یہی کچھ ادب میں ہوتا ہے۔ جب ادیب تخلیق کاری کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو مہار اس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اور تخلیق خود مختار ہو کر آگے بڑھنے لگتی ہے مگر یہ بہرحال ایک لمحہ ہے جس کے فوراً بعد تخلیق کار کے اندر کا قاری، تخلیق کاری کے عمل میں شامل ہو جاتا ہے۔ وہ بیک وقت حقیقت کے دونوں رخوں کو دیکھنے پر قادر ہوتا ہے یعنی اس رخ کو بھی جو بے نام، بے رنگ اور بے ہیئت ہے اور اس رخ کو بھی جو رنگوں اور شبیہوں میں ڈھل کر صورت پذیر ہو رہا ہوتا ہے۔

"قاری" باہر کی کوئی ہستی نہیں بلکہ تخلیق کار ہی کا منقلب روپ ہے۔ اس کا سب

سے بڑا کام اس "زخم" کو باقی رکھنا ہے جو تخلیقی عمل کے پہلے ہی وار سے حقیقت کے بدن پر لگا تھا۔ اسے آپ Rupture یا شگاف یا کھڑکی کچھ بھی کہہ سکتے ہیں جس میں سے تخلیقی مواد بہہ کر صورت پذیر ہوتا ہے۔ یا جس میں تخلیق کار' تخلیق کے لاوے کو محسوس کرپاتا ہے اور اس پر حالتِ جذب طاری ہو جاتی ہے۔ موجودیت والوں کا کہنا ہے کہ اس نظارے سے ناظر پر بے معنویت کا عالم چھا جاتا ہے اور وہ متلی کی کیفیت اور اکلاپے کے کرب انگیز احساس کی زد پر آجاتا ہے لیکن تخلیقی عمل میں یہ نظارہ حالت جذب کا باعث ہے۔ فلاسفر اور سائنس دان' اپنے اپنے انداز میں اس "زخم" کو مندمل یا "شگاف" کو بھر دینا چاہتے ہیں تا کہ یکتائی بحال ہوسکے مگر تخلیق کار اس زخم کو باقی رکھنا چاہتا ہے تاکہ تخلیق کاری کا وہ عمل جاری رہ سکے جو اصلاً" وحدت کے کثرت میں منقلب ہونے کا ایک مسلسل وظیفہ ہے۔ اس کے نزدیک یہ کائنات فریبِ نظر نہیں ہے۔ اس کا وجود حقیقی بھی ہے اور ناگزیر بھی! کیونکہ اگر یہ نہ ہو تو پھر حقیقت کا اولین رخ نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ تاہم اس ایک بات کی بہ تکرار وضاحت ضروری ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران زخم' شگاف یا کھڑکی کو کھلا رکھنا تخلیق کار کے اس منقلب روپ ہی کا کام ہے جسے "قاری" کا نام ملا ہے"۔

لکھاری، لکھت اور قاری

حقیقت، ایک اسرار کی طرح، ہمارے چاروں جانب، نقاب اندر نقاب، بے کنار، دوریوں تک پھیلی ہوئی ہے۔ ساتھ ہی وہ ہمارے اندر بھی، پردہ در پردہ، لا محدود گہرائیوں تک چلی گئی ہے۔ ہم انسان اس "حقیقت" کا لازمی جزو ہونے کے باوجود خود کو اس سے الگ بھی محسوس کرتے ہیں اور اسے بے نقاب کرنے، اس کی معرفت حاصل کرنے یا تخلیقی سطح پر اسے از سر نو تخلیق کرنے کے لئے کوشاں بھی ہوتے ہیں۔ اس لئے کہ اس عمل میں ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے۔ لیکن کیا حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں جو فلاسفروں کو مرغوب ہے اور اس کی معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جو صوفیوں اور عارفوں کو پسند ہے اور اسے از سر نو تخلیق کرنے کے وظیفہ میں جو فنکاروں کا من بھاتا ہے، ایک ہی نوعیت کی خوشی حاصل ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ فلاسفر حقیقت کو کھولنے یا Disentangle کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اس کے معنی تک پہنچ سکے لہٰذا اس کی مسرت اصلاً" دریافت کرنے کی مسرت ہے جبکہ صوفی یا عارف معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جزو اور کل کی تفریق کو ختم کرتا ہے۔ لہٰذا اس کی مسرت اصلاً" عرفان کی مسرت ہے۔ ان دونوں کے برعکس فن کار تخلیق کرنے کے عمل میں جو خوشی حاصل کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی ہے۔

جمالیاتی مسرت ؟ ــــــ مگر سوال یہ ہے کہ جمالیاتی مسرت سے کیا مراد ہے؟ کیا جمالیاتی مسرت یعنی Aesthetic Pleasure حسن کو جملہ انسانی حسیات کی مدد سے محسوس کرنے کا نام ہے۔ مثلاً" کروچے نے کہا ہے کہ ہم حسن کا ادراک Intuition کی مدد سے

کرتے ہیں جو چھٹی حس ہے۔ پولے (Poulet) حسن کو چاند کا غائب چہرہ ۔۔۔۔
(Invisible Face of The Moon) کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ وہ اس ضمن میں باصرہ سے مدد طلب کرتا ہے۔ ہسرل (Husserl) اسے زندہ آواز (Living Voice) کا نام دیتا ہے ظاہر ہے کہ وہ سامعہ پر تکیہ کئے ہوئے ہے۔ شیلے نے اسے بجھتا ہوا کوئلہ (Coal Fading) کہا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ لامسہ کے ذریعے حسن سے لطف اندوز ہو رہا ہے جبکہ دریدا (Derrida) اسے اظہار کی ایسی پاکیزگی کا نام دیتا ہے جو ناقابل ترسیل ہے۔ گویا وہ اس کی "گونگی حالت" کو محسوس کرنے پر زور دیتا ہے۔ ان سب کے برعکس مولانا روم، نافۂ آہو، کا ذکر کرتے ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حسن کو "شامہ" کے ذریعہ محسوس کرنے پر بضد ہیں۔

حسن سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ایک وہبی عمل ہے مگر خود حسن بعض ایسے اوصاف کا حامل یقیناً" ہے جو مستقل نوعیت کے ہیں۔ حد یہ کہ تاریخی یا جغرافیائی حوالوں سے حسن کے معیار میں جو تبدیلی اکثر دیکھنے میں آتی ہے وہ بھی کسی بنیادی تبدیلی کی غماز نہیں ہے۔ وجہ یہ کہ حسن کے صدہا نمونوں کے عقب میں موجود "حسن" کی گرائمریا اقلیدس میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ افلاطون نے مطلق حسن (Absolute Beauty) کو مستقیم خطوط، قوسوں اور دیگر اقلیدسی شکلوں تک محدود کردیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں ہر چند کہ دنیا کے مختلف خطوں میں حسن کے مختلف معیار ملتے ہیں، اسی طرح پرانے زمانوں اور جدید دور کے معیار حسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے تاہم جس مطلق حسن کی اساس پر ان تمام خطوں اور زمانوں کے معیارات حسن استوار ہیں، اس میں کوئی بنیادی تبدیلی بہت کم نمودار ہوتی ہے۔

سوسیور نے بیسویں صدی کے آغاز میں لسانیات کے حوالے سے کہا تھا کہ لانگ (Langue) ایک مطلق اصول یا سسٹم ہے جو تمام جملوں میں موجود ہوتا ہے اگر اسے پس پشت ڈال دیا جائے تو جملے سے معنی منہا ہو جائے گا اور وہ شور میں تبدیل ہو جائے گا۔ دیکھنے کی بات ہے کہ بعض جملے شعریت سے لبریز ہوتے ہیں اور بعض منطقی انداز کے حامل، بعض کی خوبصورتی ان کی سادگی میں اور بعض کا حسن ان کی پیچیدگی اور آرائش میں ہوتا ہے بعض کی دلکشی ان کے اختصار میں ہوتی ہے جبکہ بعض اپنی طوالت کے باعث پرکشش

ہوتے ہیں مگر ان تمام جملوں کے تارو پود میں ایک ہی سسٹم یا گرائمر کار فرما ہوتی ہے اور اسی کی اساس پر تمام جملوں کی بو قلمونی اور تنوع وجود میں آتا ہے یہی حال حسن کے مظاہر کا ہے چاہے ان کا تعلق فطرت کے مظاہر سے ہو یا انسانی جسم سے! حسن کے بنیادی اوصاف میں توازن (جس کی کارکردگی کا صوتی پہلو آہنگ یعنی Rhythm ہے) کو اہمیت حاصل ہے اور توازن خود کو قوسوں، دائروں، مثلثوں، مربعوں، متوازی خطوط اور زاویوں وغیرہ میں ظاہر کرتا ہے ہر جگہ اور ہر زمانے میں حسن کے متنوع نمونوں کے پیچھے مطلق حسن Absolute Beauty کا ماڈل ضرور ملے گا یہی حال ایک نہ بصورت ادبی تخلیق کا ہے کہ اس کے تارو پود میں بھی "شعریات" بصورت "گرائمر" یا سسٹم سدا موجود ہوتی ہے ورنہ نتیجہ لفظوں کے غدر کی صورت میں بر آمد ہو۔

غور کریں تو ہمیں حسن کے تین مدارج واضح طور پر دکھائی دیں گے۔ پہلا درجہ توازن کا ہے، دوسرا ان اقلیدسی اشکال کا جو اس توازن کی مظہر ہیں اور تیسرا درجہ اس مادی وجود کا ہے جو اقلیدسی اشکال کے ڈھانچے یا خاکے کو ڈھانپتا اور اسے صورتوں میں تبدیل کرتا ہے۔ اس مادی وجود کے عناصر میں رنگ، صوت، خوشبو، گوشت، سنگ، لفظ اور نجانے کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ ان جملہ عناصر سے حسن کے جو نمونے خلق ہوتے ہیں، وہ اقلیدسی ماڈل کے مطابق ہی بنتے ہیں اور خود یہ ماڈل "توازن" کے پراسرار اور غیر مرئی وجود کا زائیدہ ہے۔ ساتھ ہی اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ حسن کی متنوع مادی صورتوں کو وجود میں لانے سے جو خوشی ملتی ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی اور دریافت یا عرفان سے حاصل ہونے والی مسرت سے بہرحال مختلف ہے۔

دریافت یا عرفان کی مسرت اور جمالیاتی حظ کے فرق کو میں ایک مثال سے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ بیضہ کو توڑنے کے دو طریق ہوسکتے ہیں۔ ایک یہ کہ اسے باہر سے توڑا جائے دوسرا یہ کہ کوئی ہستی اسے اندر سے توڑ کر باہر آجائے۔ مقدم الذکر صورت کسی بھی باورچی خانہ میں دیکھی جاسکتی ہے اور موخر الذکر چوزے کے بیضہ سے بر آمد ہونے کے کسی بھی واقعہ میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے۔ فلاسفر یا عارف کا طریق یہ ہے کہ وہ بیضہ کو باہر سے توڑ کر اس کے اندر کے بے صورت جہان کو دریافت کرنے یا اس کی معرفت حاصل

کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس میں اسے ذہنی یا روحانی لطف حاصل ہوتا ہے۔ دوسری طرف تخلیق کار اپنے سفر کا آغاز بیضہ کے اندر سے کرتا ہے وہ ایک ایسی رقیق موجودگی کو جس کا کوئی نام یا چہرہ یا بدن نہیں ہے' ایک ذی روح وجود میں مبدل کرتا ہے اور تب یہ ذی روح وجود بیضے کو اندر سے ٹھونگیں مار کر اسے توڑتا اور باہر نکل آتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ فلاسفر یا عارف Particular سے General کی طرف سفر کرتا ہے اور معاوضے میں ذہنی یا روحانی مسرت حاصل کرتا ہے۔ جبکہ تخلیق کار General کو Particular میں صورت پذیر کرتا ہے اور معاوضے میں جمالیاتی حظ حاصل کرتا ہے۔ اصلاً" یہ ایک تخلیقی عمل ہے کیونکہ اس کے ذریعہ تخلیق کار ایک جہان رنگ و بو کو وجود میں لاتا ہے نہ یہ کہ تخلیق کردہ جہانِ رنگ و بو کی کنہ میں اتر کر اس کے اصل الاصول' اس کی گرائمر یا جوہر کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بعض اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق بھی کائناتی بیضہ یعنی Cosmic Egg کو اندر سے توڑنے پر ہوئی تھی۔ فنکار کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ کائنات کے عظیم تخلیقی عمل کے متوازی ایک ننھے منے انسانی سطح کے تخلیقی عمل کا منظر دکھاتا ہے۔ خداوند نے (بحوالہ عہد نامہ قدیم) جب کائنات کو تخلیق کیا تو اپنی تخلیق کے حسن سے متاثر ہو کر برملا کہا "اچھا ہے" فنکار جب تخلیق کرتا ہے تو اسے بھی جمالیاتی حظ حاصل ہوتا ہے جس کے تحت وہ برملا کہہ اٹھتا ہے: "خوبصورت ہے" لہٰذا جمالیاتی حظ تخلیق کاری کا لطف ہے نہ کہ دریافت یا عرفان کا لطف!

دیکھنا چاہئے کہ تخلیق کار کو یہ جمالیاتی حظ کس طرح حاصل ہوتا ہے۔ تخلیق کار مطلق حسن کا نمونہ تخلیق نہیں کرتا۔ اگر وہ ایسا کرے تو اس کی خلق کردہ شبیہیں اور صورتیں اور مناظر ریاضیاتی یا اقلیدسی تکمیلیت کے حامل نظر آئیں۔ تخلیق کار کا جمالیاتی حظ اس بات میں ہے کہ وہ جو "صورت" تخلیق کرتا ہے وہ ادھوری یا تشنہ یا نامکمل ہوتی ہے۔ اس میں ایک طرح کا Fault یا Rupture یا شگاف ہوتا ہے۔ وہ مطلق حسن کا نمونہ نہیں ہوتی گو مطلق حسن اس کے شگاف میں سے جھانکتا ضرور دکھائی دیتا ہے بالکل جیسے دوسری کے چاند کے عقب میں پورے چاند کا ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ تخلیق کار کا جمالیاتی حظ اس بات میں ہے کہ وہ دوسری کے چاند سے پورے چاند کے تصور کی طرف جست لگائے اور یوں ان کے درمیانی خلاء کو پُر کردے۔ اس بات کو یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ وہ

تخلیق جو محض بو قلمونی اور تنوع کی مظہر ہو مگر جس کے اندر سے تجریدیت کی حامل رتیق موجودگی جھانکتی نظر نہ آئے، فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہے کیونکہ یہ اکہری تخلیق ہے۔ اسی طرح جو تخلیق محض تجریدیت کی حامل ہو وہ ایک نیم فلسفیانہ تحریر تو قرار پاسکتی ہے مگر فن کا نمونہ نہیں۔ فنی تخلیق وہ ہے جس میں بو قلمونی اور تجریدیت بیک وقت موجود ہوں مگر اس طور کہ ان دونوں کے درمیان ایک شگاف نمودار ہو جسے تخلیق کار اپنے متخیلہ کی زقند سے بھردے اور وہ ایک ہو جائیں یعنی ایک ایسا متن وجود میں آجائے جو ہیئت اور مواد کی دوئی کا نمونہ نہ ہو بلکہ جس میں ہیئت اور مواد کا وہی رشتہ ہو جو ایک جملے --- اور اس کے تارو پود میں جذب ہوچکی گرائمر میں ہوتا ہے۔ تخلیق کاری کا لطف شے کو مسترد کرکے جوہر کو دریافت کرنے میں نہیں بلکہ شے اور اس کے جوہر یا تجرید کے درمیانی شگاف کو پر کرنے میں ہے تاکہ یکتائی بحال ہوسکے۔

"نئی تنقید" نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کرکے متن کی اس کارکردگی کو نشان زد کیا تھا جو قولِ محال، تناؤ، ابہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلق قرار نہیں دیا جاسکتا۔ متن کی ساری کارکردگی اس شعریات (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اسی طور موجود ہوتی ہے جیسے لانگ، پارول کے تارو پود میں۔ پھر یہ کہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز Conventions کے اس سارے نظام سے ہے جو انسانی ثقافت کا زائیدہ ہے۔ یوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی۔ اس نے اس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطور شعریات موجود ہے اس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ وہ کس طرح متن کی بو قلمونی کو وجود میں لا رہی ہے۔ علاوہ ازیں ساختیات نے مصنف کو دھکیل کر پرے کردیا اور اصل اہمیت قاری کو دی جو متن کو کھولتا ہے۔ دو سوال ابھرتے ہیں ایک یہ کہ کیا ساختیاتی تنقید میں قاری کے ہاں کھول کر دیکھنے کا عمل فلاسفر کے عمل سے مشابہ ہے یا تخلیق کار کی کارکردگی سے؟ نیز کیا اس عمل سے اسے جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ دریافت کرنے کی مسرت ہے یا جمالیاتی سطح پر لطف اندوز ہونے کی؟ دوسرا سوال یہ کہ کیا متن کی تخلیق میں تخلیق کار کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے؟

بیسویں صدی میں ساخت کا جو تصور ابھرا اور جسے ساختیاتی تنقید نے اپنایا، اصلاً" مرکز گریز ساخت کا تصور تھا۔ انیسویں صدی تک نیوٹن کی طبعیات اور فلسفے کی عام روش کے تحت "مرکز" کو اہمیت حاصل تھی۔ خود انسان بھی اشرف المخلوقات اور مرکزِ حیات متصور ہوتا تھا۔ اسی طرح مصنف کی حیثیت مسلّم تھی اور مذہبی سطح پر حقیقتِ عظمیٰ کا تصور کائنات کے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ بیسویں صدی میں کوانٹم طبیعات نیز لسانیات، سوشیولوجی اور نفسیات میں ہونے والی پیش رفت نے ایک ایسی ساخت کا تصور ابھارا جو لا مرکزیت کی حامل تھی یعنی ایک ایسی ساخت جو رشتوں کا ایک جال تھی اور جس کا ہر نقطہ ہی مرکزہ تھا۔ یہ ایک طرح کا وحدت الوجودی نظریہ بھی تھا جو جزو کو کل سے الگ تصور نہیں کرتا۔ اگر فرق تھا تو بس یہ کہ تصوف نے کُل اور جزو کے رشتے کو دجلہ اور قطرہ یا چکنی مٹی اور ظروف کا رشتہ مانا تھا جبکہ بیسویں صدی کی ساختیات نے لانگ اور پیرول کا رشتہ قرار دیا۔ اب معاشرتی سطح کے حوالے سے یہ کہا جانے لگا کہ افراد (پیرول کی طرح) معاشرے (یعنی لانگ) سے ہم رشتہ ہیں اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ کہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پیرول) کی بنت میں لا شعور (بطور لانگ) کا فرما ہے یہی حال ادب کا ہے کہ ادب کے بطون میں شعریات بطور لانگ موجود ہے جس کے تحت ادب کے لا تعداد نمونے وضع ہوتے ہیں۔ ساختیاتی نقاد کا کام شعریات کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ متن کو کھول کر دیکھنے کا یہ نظریہ ساختیاتی ناقدین کو اس قدر پسند آیا کہ انہوں نے زیادہ توجہ ادبی تھیوری پر مبذول کی جو متن کو کھول کر دیکھنے کے عمل کو نظری سطح پر موضوع بحث بناتی تھی۔ اس عمل میں ساختیاتی ناقدین کو دریافت کرنے کی مسرت تو ملی لیکن جمالیاتی حظ حاصل نہ ہوا جو قاری کو عملی تنقید کے دوران حاصل ہوتا ہے۔ سو انہوں نے جمالیاتی حظ کے سوال سے درگزر کیا۔ ساختیاتی ناقدین میں غالباً" رولاں بارت وہ واحد نقاد تھا جسے ں بات کا احساس ہوا کہ تنقید جمالیات کے دائرے سے نکل کر فلسفے کے دیار میں داخل ہونے لگی ہے۔ چنانچہ اس نے تنقید کو دوبارہ جمالیات سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی۔

رولاں بارت نے متن سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو اہمیت دی مگر اس عمل کے دونوں پہلوؤں کو الگ الگ کر کے دکھایا۔ اس نے کہا کہ متن سے ایک تو عام سا لطف حاصل کرتے ہیں یعنی Plaisir اور دوسرا خاص لطف جسے اس نے Jouissance کا نام

دیا۔ رولاں بارت کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ ایک عام قاری جب متن کو پڑھتا ہے تو اسے سیرابی کا احساس ہوتا ہے جو متن میں موجود ثقافتی تناظر سے تسکین اور آرام پانے کا عمل ہے مگر جب خاص قاری متن کو (یعنی Writerly متن کو) پڑھتا ہے تو اسے غایت انبساط یا وجد حاصل ہوتا ہے اور یہ وجد ایک طرح کے احساس زیاں سے لبریز ہے جو قاری کے تاریخی، ثقافتی اور نفسیاتی قیاسات (Assumptions) کو توڑ دیتا ہے مگر رولاں بارت نہ تو کلچر کو (یعنی پورے ثقافتی تاریخی تناظر کو) اور نہ اس کے انہدام سے پیدا ہونے والی صورت حال کو وجد کا باعث سمجھتا ہے اس کا یہ خیال ہے کہ ان دونوں کے درمیان جو شگاف یا Gap نمودار ہوتا ہے وہی وجد آفرینی کا باعث ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ یہ ہیں:

> "NEITHER culture nor its destruction is erotic. it is the gap between them that becomes so .... It is not the violence that impresses pleasure: destruction does not interest it: what it desires is the site of a loss. a skam. a cut. a deflation. the dessolve that seizes the reader at the moment of ecstacy ...... a naked body is less erotic than the spot where the garment leaves gaps".
>
> "The Pleasure of the Text" trans:
> *Richard Howard*

رولاں بارت کے اس موقف نے اس کے اپنے زمانے کے ان لوگوں کو خوش کر دیا جو ابھی پرانی قدروں (بالخصوص جمالیاتی قدروں) کے والہ و شیدا تھے اور جو ساختیاتی تنقید کے خالصتاً" سائنسی اور منطقی انداز یعنی "کھولنے کے انداز" کو ناپسند کرتے تھے جو نتھن کلر نے اس صورت حال کو یوں بیان کیا ہے:

> " His (Roland Barthes) celebration of the pleasure of the Text seemed to point literary criticism towards values the traditionalists had never abandoned. and his reference to bodily pleasures creates for many a new Barthes. less formidable. scientific or intellectual .... stratical and radical in certain ways. Barthe's hedonism repeatedly exposes him to charges of complacency."
>
> "Barthes" by
> *Jonathan Culler P. 100*

ساختیاتی تنقید نے "کھولنے کے عمل" کو بالعموم پیاز کے پرت اتارنے سے مشابہ قرار

دیا ہے تاکہ متن میں موجود شعریات تک پہنچا جائے۔ اصلا" یہ رویہ سائنسی اور فلسفیانہ ہے اور اسی لئے ساختیاتی تنقید کئی لوگوں کو ذہنی ورزش بھی دکھائی دی ہے حالانکہ متعدد ساختیاتی نقادوں نے (بالخصوص عملی تنقید میں) شعریات کے چاک پر صورتوں اور شبیہوں یعنی متن کی بو قلمونی کے وجود میں آنے کا نظارہ کیا ہے بلکہ اس میں شرکت کی ہے۔ قرأت کے اس عمل کو تخلیق کاری کے تحت شمار کرنا چاہئے نہ کہ فلسفیانہ تجزیاتی عمل کے تحت!

اس مقام پر یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ کیا قاری ہر قسم کے متن کو کھول کر تخلیق کاری اور اس کے نتیجے میں جمالیاتی حظ کی تحصیل پر قادر ہے؟ یقیناً" ایسا نہیں ہو سکتا کیونکہ جب تک متن فن کی سطح کا حامل نہ ہو اور اس میں جمالیاتی لطف بہم پہنچانے کی صلاحیت نہ ہو' ادب کے حوالے سے اس کی قرأت کا کوئی مطلب نہیں ہے' اسی لئے تاریخ' لسانیات' بشریت یا طبعیات وغیرہ پر لکھے گئے متن' ادب کے دائرے سے خارج ہونے کے باعث جمالیاتی قرأت کے مدار میں بھی نہیں آتے۔ جمالیاتی قرأت صرف اس متن کی ہوگی جو جمالیاتی حظ پہنچا سکے۔ مگر جیسا کہ رولاں بارت نے لکھا ہے ادب کے تحت شمار ہونے والا متن بھی دو طرح کا ہے۔ ایک وہ جس کی حیثیت Readerly متن کی ہے اور دوسرا جو Writerly نوعیت کا ہے مقدم الذکر متن جو ہماری توقعات کے عین مطابق ہوتا ہے' ہمیں عام سی لذت یعنی Plaisir مہیا کرتا ہے جبکہ موخر الذکر متن جس کی قرات عام قرات سے مختلف ہے' پڑھنے کا ایک ایسا انداز ہے جس میں قاری عام سی لذت سے صرف نظر کرکے متن کے "شگاف" تلاش کرتا ہے قرأت کا یہ عمل اسے غایت انبساط یا وجد مہیا کرتا ہے۔ سو دونوں باتیں ہیں ایک یہ کہ متون میں مدارج کا فرق ہے۔ بعض متن عام سی لذت جبکہ بعض غایت انبساط یا وجد مہیا کرتے ہیں۔ نیز یہ کہ قاری بھی دو طرح کے ہیں۔ ایک وہ جو متن سے عام سی لذت کشید کرنے کے متمنی ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ متن ان کی توقعات کے عین مطابق ہو (ان کی حیثیت ان بچوں کی سی ہے جو ہر بار ایک ہی کہانی سننے پر بضد ہوتے ہیں اور اس کے پلاٹ میں معمولی سی تبدیلی کی بھی اجازت نہیں دیتے۔ مشاعروں کے بعض سامعین بھی اسی زمرے میں شامل ہیں کیونکہ وہ بھی شاعر سے بیسیوں مرتبہ سنی ہوئی غزل کی فرمائش کرتے ہیں) اور دوسرے وہ جو متن کے ان چھوٹے منطقوں تک رسائی پاتے ہیں تو غایت انبساط یا وجد سے کم پر راضی نہیں ہوتے۔ لہذا ایسا متن طلب کرتے ہیں جس

کے اندر امکانات اور تہوں کی فراوانی ہو۔ اب سوال یہ ہے کہ اس قسم کا قاری کہاں سے آتا ہے؟ کیا وہ فطرت کا عطیہ ہے یا کسی تربیتی نظام کا زائیدہ؟ میرے خیال میں دونوں باتیں ہیں۔ ہر قاری Ecrivain قاری نہیں ہو سکتا۔ مگر Ecrivain قاری کے بننے اور سنورنے میں تربیت اور ماحول کا جو حصہ ہے اسے بھی نظر انداز کرنا ممکن نہیں پھر بھی اگر دو اشخاص کو ایک سی تربیت مہیا کی جائے تو ضروری نہیں کہ دونوں Ecrivain قاری بن سکیں۔ کیونکہ ایسا ہونے کے لئے وہی صلاحیت درکار ہے جو فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہے۔

اوپر میں نے دو سوال اٹھائے تھے۔ ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ میں نے اس سلسلے میں چند گزارشات پیش کردی ہیں۔ دوسرا سوال یہ تھا کہ کیا متن کی تخلیق میں تخلیق کار (مصنف) کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے؟ ساختیاتی تنقید والے کہتے ہیں کہ ہاں کیا جاسکتا ہے ان کے مطابق ادب کسی ایسے معنی کا ابلاغ نہیں کرتا جسے کوئی مصنف تخلیق کرتا ہے بلکہ یہ ان صورتوں یا ہیئتوں کے تسلسل کا نام ہے جسے کلچر کی کوڈز اور شعریات کا عمل تخلیق کرتا ہے۔ یہ ایک ایسا منطقہ ہے جہاں بہت سے متون آپس میں Interact کرتے ہیں۔ اصل حیثیت قاری کی ہے جو ان متون کو کھول کر انہیں Disentangle کرکے دیکھنا چاہتا ہے کہ نیا متن کس طرح وجود میں آرہا ہے تاہم خود قاری کے بارے میں بھی ساختیاتی تنقید کا یہ موقف ہے کہ وہ کوئی شخص نہیں بلکہ ایک طرح کی کارکردگی (Role) کا نام ہے۔ رولاں بارت کے الفاظ یہ ہیں:

> "The ' I' that approaches the text is already the plurality of other texts---of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost) .... subjectivity generally imagined as a plenitude with which 'I' encumbers the text. But in fact this faked plenitude is only the make up of all codes that constitute me so that ultimately my subjectivity has the generality of stereotypes ....
>
> --------"S/Z" Roland Barthes PP. 16.17

ساختیاتی تنقید نے اس قاری کو صارف کے بجائے خالق کہا ہے یعنی اس بات پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صورت حال کچھ یوں ابھرتی ہے کہ ایک طرف

تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) ادب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا بلکہ ادب کی شعریات اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں بلکہ متون اور کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے کہ اگر قاری متون اور کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟ قاری جب قرات کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز اور متون کا ایک ہیولی یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اس موقع پر کوڈز اور متون کی کثرت کا ایک ہیولی یا نمائندہ ہی یہ کام انجام دیتا ہے تو اس پر اعتراض کیوں کیا جائے؟ میرا خیال یہ ہے کہ چونکہ ساختیات نے سوسیور کے حوالے سے ایک ایسی ساخت کا تصور اپنا لیا تھا جس میں مرکزہ' Cogito یا مصنف (Author God) کے لئے کوئی جگہ نہیں تھی۔ اس لئے ساختیاتی نقاد نے تخلیق کاری کے باب میں مصنف کی جگہ قاری کو دے دی لیکن چونکہ ساختیات کسی بھی مرکزہ کو ماننے کے لئے تیار نہیں تھی چاہے وہ مرکزہ مصنف ہو یا قاری لہٰذا قاری کے لئے گنجائش پیدا کرنے کے لئے اس نے قاری کو شخص کے بجائے کوڈز اور متون کی کثرت کا مظہر قرار دے ڈالا حالانکہ ساختیاتی نقاد اگر چاہتا تو مصنف کے لئے گنجائش پیدا کرنے کے لئے اسے بھی متون اور کوڈز کا مظہر قرار دے سکتا تھا مگر بوجوہ اس نے ایسا نہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کاری کا سارا وظیفہ مصنف اور قاری کی مسلسل Interaction کا عمل ہے۔ مصنف بیک وقت خالق بھی ہوتا ہے اور قاری بھی۔ وہ تخلیقی عمل کے دوران جب متن تخلیق کرتا ہے تو ساتھ ہی اس کی قرات بھی کرتا ہے اور فنی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics) کے تقاضوں کے تحت اسے گھٹاتا' بڑھاتا' کاٹتا' چھانٹتا یا بدلتا بھی ہے تا آنکہ اس کے اندر والے کی فنی طلب پوری ہو جاتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ متن مصنف کے بغیر کس طرح وجود میں آسکتا ہے؟ کیونکہ شعریات کے دھاگے کو سوئی کے سوراخ سے تو گزرنا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک نام سے سوئی کے سوراخ کی ہے؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سوئی کا ایک ایسا سوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگا جب گزرتا ہے تو منقلب ہو کر "متن" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اس سوراخ کو کون سی وہبی قوت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صورتوں میں منقلب کرنے پر قادر ہے؟ عجیب بات ہے کہ متن کو تخلیق کرنے والے یعنی مصنف کو تو نظر انداز کردیا جائے اور متن کو تخلیقی

سطح پر کھولنے والے یعنی قاری کو تمام تر اہمیت تفویض کردی جائے میں یہ نہیں کہتا کہ قاری کو تخلیق کاری میں محض ایک صارف کی حیثیت حاصل ہے۔ اصلاً قاری بھی تخلیق کار ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے مصنف کے اندر قاری موجود تھا مگر بعد ازاں قاری کے اندر مصنف جاگ اٹھا۔ اصلاً مصنف اور قاری ایک ہی عمل کے دو مدارج ہیں۔ کوئی بھی متن محض مصنف یا محض قاری کے تخلیقی عمل کا نتیجہ نہیں ہے۔ ان دونوں کی Interaction ہی سے یہ معجزہ رونما ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید نیز مابعد ساختیاتی تنقید کی عطا یہ ہے کہ اس نے قاری کو اہمیت دی۔ اس سے قبل صرف مصنف کو یہ اہمیت حاصل تھی اور قاری کی حیثیت محض ایک خوشہ چیں یا صارف کی تھی۔ قاری فقط طلب (Demand) کا نمائندہ تھا جسے مصنف رسد (Supply) کے ذریعہ مطمئن کرتا تھا۔ طلب کی نوعیت بعض اوقات تبدیل بھی ہوجاتی تھی، لہٰذا مصنف کو بھی مانگ کے مطابق رسد مہیا کرنا ہوتی تھی چنانچہ سیاسی تقاضوں، اخلاقیات، ائیڈیولوجی یا طلب کے دیگر مظاہر نے ہمیشہ رسد پر اثر انداز ہونے کی کوشش کی ہے اور اس کے بعض اوقات اچھے مگر بیشتر اوقات بڑے دردناک نتائج برآمد ہوئے ہیں البتہ جہاں رسد نے طلب کے معیار کو اونچا کیا وہاں اچھے ادب کی تخلیق کے امکانات روشن ہوگئے۔ تاہم ان سب ادوار میں قاری کی حیثیت زیادہ تر منفعل رہی۔ اسے بہرحال ایک صارف (Consumer) ہی قرار دیا گیا۔ ساختیات اور مابعد ساختیات کی سب سے بڑی عطا یہ ہے کہ اس نے قاری کو تخلیق کار کا درجہ دے دیا اور یوں تخلیق کاری کے عمل میں ایک نئے بعد کی نشاندہی کردی۔ مگر اس میں گھپلا یہ ہوا کہ قاری کو مصنف سے ہم رشتہ کرنے کے بجائے اسے مصنف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنف کو مسند سے محروم کرکے کہیں غائب کردیا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکزہ تھا مگر اب قاری "مرکزہ" قرار پایا۔

دیکھا جائے تو تخلیق کاری میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ مصنف، متن اور قاری! مگر پچھلے ایک سو برس کی مغربی تنقید نے ان میں سے کبھی ایک، کبھی دوسرے اور کبھی تیسرے کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے جس کے نتیجے میں ہر بار ایک خاص قسم کے تنقیدی اوزار یعنی Device کو فروغ ملا ہے۔ مثلاً انیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف کو اہمیت ملی تھی جو فلسفہ کی سطح پر سپرمین اور حیاتیات کی سطح پر Fittest کا نمائندہ تھا لہٰذا مصنف کی

کارکردگی کو سمجھنے اور اس کی عظمت کو اجاگر کرنے کے لئے جو اوزار استعمال کیا گیا وہ "سوانح" یا "ادبی تاریخ" تھا سوانح کے ذریعے مصنف کے غالب رجحانات کا تجزیہ ہوا جبکہ ادبی تاریخ کے حوالے سے اس کے ادبی مقام کا تعین کیا گیا۔ اس کے بعد روسی فارمل ازم کی تحریک آئی جس میں اہمیت متن (Text) کی فارم کو ملی اور فارم کی میکنکس کو دریافت کرنے کے لئے لسانیات کو بطور Device برتا گیا۔ پھر "نئی تنقید" کا دور آیا جس میں متن کو ایک خود کفیل اور با اختیار شے قرار دیا گیا اور اوزار Close - Reading مقرر ہوا جس کے ذریعے متن کے اندر کے تناؤ' قول محال اور ابہام وغیرہ کی مہا بھارت کا نظارہ کیا گیا۔ اس کے بعد ساختیات کا دور آیا جس میں زیادہ اہمیت اس ساخت کو ملی جو متن میں بطور معنی بند نہیں تھی بلکہ متن کے تار و پود میں بطور "شعریات" جذب تھی چنانچہ جو اوزار یا Device ساختیاتی تنقید نے چنا وہ تشریح یا Interpretation تھا' جو "تنقید" کی کلوز ریڈنگ سے صرف بالائی سطح پر ہی مشابہ تھا۔ ساختیاتی تنقید نے متن کی شعریات تک رسائی حاصل کی جس تک "نئی تنقید" نہ پہنچ پائی تھی۔ تاہم اس تجزیاتی عمل کے لئے اس نے اصل کام "قاری" سے لیا۔

قاری کو اہمیت تفویض کرنے کا عمل ساختیات کے علاوہ ما بعد ساختیات کے دور میں بھی بخوبی دیکھا جاسکتا ہے مثلاً" متن کی قرات کے سلسلے میں ری-سپشن تھیوری کے نمائندہ جاس (Jauss) کا یہ موقف تھا کہ متن کو اس کی متحرک حالت یعنی Becoming State ہی میں گرفت میں لیا جاسکتا ہے نہ کہ اس کی منجمد حالت یعنی Fixed State میں۔ چونکہ متحرک حالت میں ہونا ایک لازمی شرط تھی لٰہذا بقول جاس متن کی قرات کے معاملے میں تاریخ کی کارکردگی کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

ری-سپشن تھیوری ہی سے منسلک آئسر (Iser) کا یہ قول تھا کہ مسئلہ متن کو محض متعین یا متغیر حالت میں دیکھنے کا نہیں۔ متن تو قرات کے عمل ہی سے وجود میں آتا ہے۔ جو اس نقطہ پر جنم لیتا ہے جہاں متن اور اس کا قاری ایک دوسرے کو Interact کرتے ہیں ---- غور کیجئے کہ کس طرح پہلے مصنف کو پس پشت ڈال گیا تھا اور اب متن کی مقصود بالذات حیثیت چیلنج ہو گئی۔

اس سلسلے میں اگلا قدم سٹینلے فش (Stanley Fish) نے اٹھایا۔ اس نے قرات کی

تمام تر ذمہ داری "قاری" پر ڈال دی۔ اس حد تک کہ متن غائب قرار پایا اور اس کی جگہ کنونشنز کے نظام کو دے دی گئی۔

مگر قاری بھی محض اپنی شخصی حیثیت میں قائم نہ رہ سکا تھا۔ رولاں بارت نے اسے ان گنت کوڈز کے نظام پر مشتمل گردانا تھا اور ایک متعین مرکزہ کے بجائے کثرت کے حامل ایک پیٹرن کی صورت میں دیکھا تھا۔ ایرون وولف نے کہا کہ قاری ادبی تاریخ یعنی Literary History کا نمائندہ ہے وہ کوئی متعین شے یا شخص نہیں بلکہ ادبی تاریخ کے منکشف ہونے (Unfolding) کی ایک صورت ہے۔

بے شک ساختیات اور مابعد ساختیات' دونوں کے نام لیواؤں نے قاری کو شخصی حیثیت سے نہیں بلکہ رشتوں کی ایک گرہ کے طور پر قبول کیا۔ تاہم اس بات سے انکار نہیں کہ انہوں نے قاری اور پھر قرات کے عمل کو تمام تر اہمیت تفویض کرکے ایک ایسا نیا قدم اٹھایا جو پہلے کبھی اٹھایا نہیں گیا تھا۔ جہاں تک مصنف کا تعلق ہے تو اس کی بحالی کے سلسلے میں اب کچھ آوازیں سنائی دے رہی ہیں۔ مثلاً" ای ڈی ہرش (E.D.Hirsh) کی آواز جس نے مصنف کی اہمیت کو ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے۔

> "......... Hermeneutics must stress a reconstruction of the author's aims and attitudes in order to evolve guides and norms for construing the meaning of his text."
>
> ---- Validity in Interpretation.
> *E. D. Hersh: P. 224*

اسی طرح متن (Text) کی اہمیت کو اجاگر کرنے کے سلسلے میں بھی پیش قدمی ہوئی ہے۔ بقول الزبتھ فرونڈ (Elizabeth Freund) ساخت شکنی نے ہمیں دوبارہ متن کی Integrity اور Impenetrability کا احساس دلایا ہے جس سے یہ مطلب اخذ کیا جاسکتا ہے کہ قاری کی مطلق العنانی پر ضرب پڑی ہے۔ اب متن کی پراسراریت' اس میں شگاف اور Indeterminacy کی موجودگی اور اس کی کنہ تک نہ پہنچ پانے کی صورت' ان سب نے متن کو دوبارہ اہمیت بخش دی ہے تاہم ابھی مصنف کی حیثیت کو بحال نہیں کیا گیا جس کی وساطت سے ایسا متن وجود میں آیا تھا جو قاری کی تمام تر Close Reading

Interpretation اور Unfolding کے باوجود ایک "اسرار" یا کانٹ کے مطابق Noumenon ہی بنا رہا۔ یقیناً اس کی پراسراریت میں بہت بڑا ہاتھ اس مصنف کا بھی تھا جس نے اپنے تخلیقی عمل میں اس "اسرار" کو چھو لیا تھا جو اصلاً ناقابل بیان ہے۔ دوسرے لفظوں میں قاری کی تمام تر مساعی کے باوجود متن کا پوری طرح منکشف نہ ہونا اس وجہ سے ہے کہ متن مصنف کی وساطت سے اس "اسرار" سے مس ہو کر آیا ہے جسے تمام و کمال منکشف نہیں کیا جاسکتا۔ مگر تاحال ساختیات اور مابعد ساختیات نے مصنف کی تخلیقی کارکردگی کا اعتراف نہیں کیا گو میرا یہ خیال ہے کہ جس طرح متن کو واپس لایا گیا ہے اسی طرح ایک دن مصنف بھی ضرور واپس لایا جائے گا۔ برسوں پر پھیلا ہوا یہ بن باس ایک دن ضرور ختم ہوگا۔

ساختیات اور مابعد ساختیات کے فکری نظاموں کے تحت تشریح Interpretation کے سلسلے میں جو مباحث ہوئے وہ بے کار نہیں گئے۔ ان مباحث کو نظریہ بازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے۔ اول اس لئے کہ یہ جملہ نظریئے تھیوری کا حصہ ہیں اور "تھیوری" قدیم ہندوستان اور یونان کے زمانے سے لے کر آج تک کسی نہ کسی انداز میں زیر بحث ضرور رہی ہے۔ ہر زمانے میں دیگر علمی شعبوں مثلاً فلسفہ، سائنس یا مذہبی تصورات میں جو پیش رفت ہوئی اس سے متاثر ہو کر "تھیوری" نے بھی اپنے آفاق کو کشادہ کیا۔ تمام علمی شعبے اپنے اپنے مخصوص منطقوں میں فعال ہو کہ دراصل کائنات کے تخلیقی عمل ہی کو جاننے کے متمنی نظر آتے ہیں اور "تھیوری" نے بھی اپنے منطقہ میں رہتے ہوئے اس تخلیقی عمل ہی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت فن وجود میں آتا ہے چونکہ بیسویں صدی کے دیگر علوم نے مرکزہ کے تصور کو ترک کیا اور "رشتوں" کے تصور کو اپنایا اس لئے لا محالہ بیسویں صدی کی "تھیوری" نے بھی مصنف سے صرف نظر کر کے متن اور قاری کو اہمیت دی اور ان کی جن صورتوں کو پیش کیا وہ "مرکز آشنا" نہیں تھیں بلکہ رشتوں کی Interactions تھیں مگر بیسویں صدی کی "تھیوری" نے تخلیقی عمل کے جو نئے پرت دریافت کئے ان کو محض تھیوری کی حد تک رہنے نہیں دیا بلکہ انہیں ادب پر بھی آزمایا ہے گو اس سلسلے میں ابھی شروعات ہی ہوئی ہے۔ تاہم فکشن پر بطور خاص اچھا کام ہوا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقیدی تھیوری نے ہمیں قاری کی تخلیقی کارکردگی کا احساس دلایا

ہے۔

مگر یہ پیش رفت اتنی تیزی سے ہوئی ہے اور اس سلسلے میں اتنی گرداڑی ہے کہ بہت سے معاملات پس پشت جا پڑے ہیں مثلاً" اس چیز کا احساس تو عام طور سے ہوا ہے کہ متن ایک Matrix ہے اور یہ بھی کہ قاری رشتوں کی ایک Interaction ہے مگر ایک طرف مصنف کو مسترد کردیا گیا ہے اور دوسری طرف اس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ مصنف متن اور قاری بھی تو تین خطوط یا رشتے ہیں جن کے ربط باہم سے ادب وجود میں آتا ہے۔ علاوہ ازیں ادب کے تخلیقی عمل میں جمالیاتی حظ کی کارکردگی کو بھی وہ اہمیت نہیں ملی جس کی یہ متقاضی تھی بلکہ بعض صورتوں میں تو اسے مسترد بھی کردیا گیا ہے چونکہ تنقیدی تھیوری زیادہ تر منطق اور تحلیل کو بروئے کار لائی تھی اس لئے زیادہ تسکین دریافت اور عرفان کے ذریعے حاصل کی گئی اور اس غایت انبساط کا بھرپور تجزیہ نہ کیا گیا جو تخلیق کاری کے عمل سے حاصل ہوتا ہے اور جو تنقید کے باب میں "عملی تنقید" کے مدار میں داخل ہونے پر ہی پوری طرح ممکن ہے۔ دراصل تنقیدی تھیوری کے بھی دو حصے ہیں ایک "نظری تنقید" جو تخلیقی عمل کے مباحث کو موضوع بناتی ہے دوسری "عملی تنقید" جو قرات کی عملی کارکردگی Performance سے متعلق ہے یہ وہ تنقید ہے جس کے تحت قاری (نقاد) متن کی تشریح Interpretation کرتے ہوئے اس کی قلب ماہیت کردیتا ہے اس عمل میں اسے جو لذت ملتی ہے وہ اصلاً" جمالیاتی نوعیت کی ہے مغرب کی تنقیدی تھیوری نے تاحال اس جمالیاتی لذت کو نہیں چکھا۔ وجہ یہ کہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریوں کے تحت "عملی تنقید" ابھی بڑے پیمانے پر نہیں ہوئی۔ مگر اس میں کوئی کلام نہیں کہ راستے دریافت کرلئے گئے ہیں۔ مخالفین چاہے کچھ کہیں اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھرنے والی تنقیدی تھیوری نے سارے ادبی افق کو روشن کردیا ہے۔

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

پچھلے دنوں اردو اکادمی دہلی کے زیرِ اہتمام مابعد جدیدیت کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد ہوا۔ اس قومی سیمینار میں بھارت کے کونے کونے سے اردو کے ناقدین، شعراء اور کہانی کاروں نے بھرپور حصہ لیا اور مابعد جدیدیت یعنی Post-Modernism کے اوصاف کی نشاندہی کرنے کے علاوہ ما بعد جدیدیت کے حوالے سے اردو کی مختلف اصنافِ ادب میں رونما ہونے والی تبدیلی کا بھی احساس دلایا۔ مابعد جدیدیت کی نشاندہی کے سلسلے میں مختلف حضرات نے جو کچھ کہا، اس میں مندرجہ ذیل نکات زیادہ اہم تھے:

۱۔ مابعد جدیدیت یاسیت کی فضا سے نکل کر نئے سماجی اور ثقافتی ڈسکورس میں شمولیت کا اعلان کرتی ہے۔

۲۔ مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر تخلیق کار مکمل ذہنی آزادی کو روا رکھتا ہے۔ کسی طے شدہ فکری نہج کو قبول نہیں کرتا۔

۳۔ مابعد جدیدیت کا بیج اقتصادی، سماجی، سیاسی، ثقافتی اور ادب اور آرٹ کے حوالے سے مارکس کے خیالات میں ملتا ہے۔

۴۔ عربی اور فارسی کے ساتھ ہندوستانی روایات کے اثرات کی قبولیت ---------!

۵۔ استعاروں اور پیکروں کے ذریعے فطرت سے ایک ناگزیر تعلق!

۶۔ مابعد جدیدیت کی واضح خصوصیت ذہنی آزادی کی بحالی ہے جو غیر مشروط وابستگی کو منہا کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔

۷۔ پلورلزم Pluralism مابعد جدیدیت کی خاص الخاص دین ہے۔

۸۔ مابعد جدیدیت کسی خاص نکتے پر مرتکز نہیں۔ اس کا دائرہ لامحدود ہے۔

۹۔ سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی، جبلّی اور نفسیاتی تجربات کی رنگا رنگی کی پیشکش!

۱۰۔ مابعد جدیدیت کسی اوپر سے لادے ہوئے نظریے یا رویّے کی پیروی نہیں کرتی۔

۱۱۔ مابعد جدیدیت میں حقیقت نگاری بھی ہے اور تجرید و علامت بھی۔ اساطیر بھی، فنتاسی بھی اور سرّیت کے اثرات بھی۔

۱۲۔ مابعد جدیدیت انحراف ہی کا نہیں انجذاب کا بھی نام ہے۔

۱۳۔ تہذیب اور ثقافت کے رشتے کی مضبوطی!

۱۴۔ مابعد جدیدیت بین المتونیت کو اور ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق کے رجحان کو اہمیت دیتی ہے۔ معنی کی مرکزیت یا ادبی معیاروں کی فوقیت سے انکار کرتی ہے۔

۱۵۔ جڑوں کی تلاش اور تہذیبی حوالوں کی اہمیت کا احساس دلاتی ہے۔

ان کے علاوہ کچھ اور نکات بھی ضرور ہوں گے مگر مجھے جو قابلِ ذکر نظر آئے ہیں میں نے اوپر ان کی نشاندہی کردی ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ ان میں تکرار ہے، ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں میں پیش کیا گیا ہے۔ بعض باتیں مثلاً" ہندوستانی روایات کے اثرات کی قبولیت یا فطرت کے اثرات قبول کرنے کا رویّہ یا سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی، جبلی اور معاشرتی تجربات کی رنگا رنگی کی پیشکش ---- یہ سب باتیں تو مابعد جدیدیت کے دَور سے پہلے ہی اردو ادب میں داخل ہوگئی تھیں۔ البتہ جو باتیں کسی نہ کسی حد تک مابعد جدیدیت سے ہم رشتہ ہیں وہ میں نے ان نکات سے اخذ کرلی ہیں مثلاً"

۱۔ ثقافتی ڈسکورس کی ابتداء اور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ

۲۔ غیر مشروط وابستگی سے انحراف

۳۔ انجذاب

۴۔ ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت

۵۔ ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق

۶۔ Pluralism

۷۔ معنی کی مرکزیت سے انحراف

آیئے یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں سے کس نکتے کا مابعد جدیدیت سے

تعلق ہے' کس کا ہائی ماڈرن ازم سے اور کس کا جدیدیت سے!

ہمارے ہاں ثقافتی ڈسکورس اور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ چھٹی دہائی کی ابتداء میں سامنے آیا جو مابعد جدیدیت سے پہلے کا دَور ہے۔

بالخصوص

پاکستان میں جڑوں کی تلاش کا مسئلہ اور ثقافتی پس منظر کو ابھارنے کا عمل اس دہائی میں شائع ہونے والی دو کتابوں یعنی "آگ کا دریا" اور "اردو شاعری کا مزاج" میں نمایاں ہوا۔ متفرق مضامین کی حد تک بہت سے ادباء اور شعراء نے ثقافتی جڑوں کی اہمیت کا احساس بھی اس دور میں دلایا۔ بعض نے اردو ادب کی جڑوں کو برِصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے مگر بعض نے مزید نیچے اتر کر وادیٔ سندھ کی قدیم تہذیب سے جُڑا ہوا پایا۔ بحیثیت مجموعی ان ادباء کا رویّہ عمودی اور Archaeological تھا۔ مغرب میں نارتھ روپ فرائی نے اساطیری فضا کے اندر جھانکا اور لیوی سٹراس نے سوسیور کی لسانی تھیوری کی روشنی میں اساطیر کی رنگا رنگی اور تنوع کے اندر ایک بے حد قدیم "مہا اسطور" کو کار فرما پایا جس کی حیثیت "لانگ" کی سی تھی۔ پس منظر میں ہمیں فرائڈ اور یونگ کی نفسیات بھی نظر آتی ہے' یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے شعور کے عقب یا بطون میں لاشعور (فرائڈ) اور اجتماعی لاشعور (یونگ) کی نشاندہی کی۔ ساختیات نے جب شعریات کا ذکر کیا تو تخلیق کے اعماق میں ثقافتی خطوط سے عبارت ادبی مواد کی Intertextuality کو موضوع بنایا۔ یہ سب کچھ مابعد جدیدیت سے پہلے ہوا۔ مغرب میں مابعد جدیدیت کا آغاز ساتویں دہائی میں ہوا بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ چھٹی دہائی کے آخری سالوں میں ہوا۔ ہمارے ہاں یہ نظریہ عام ہے کہ اردو میں اس کی ابتداء ۱۹۸۰ء کے لگ بھگ ہوئی۔ کیا واقعی؟

دوسرا نکتہ "غیر مشروط وابستگی" سے انحراف کا ہے ــ مابعد جدیدیت کا امتیازی وصف قرار دیا گیا ہے۔ اس ضمن میں کچھ سوچ بچار کرلی جائے تو اچھا ہے۔ مغرب میں "نئی تنقید" کو نہ صرف وکٹورین رویے سے انحراف قرار دیا گیا تھا بلکہ اس "غیر مشروط وابستگی" کا ردِّ عمل بھی تصور کیا گیا تھا' جو مارکسی نظریے کے تحت عام ہو رہی تھی۔ ہمارے ہاں ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ "انگارے" کی اشاعت اور اختر حسین رائے پوری کے "مضمون" سے غیر مشروط وابستگی کی ابتداء ہوئی۔ شروع شروع میں اسے ایک جدید رویّہ گردانا گیا اور مارکسی اور

غیر مارکسی ادباء میں تفریق نہ کی گئی مگر جب ۱۹۴۲ء کے لگ بھگ مارکسی ادباء نے مارکسی نظریات سے غیر مشروط وابستگی کا کھلم کھلا اظہار کر کے ایک سیاسی رنگ اختیار کیا تو ادباء تقسیم ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں حلقۂ ارباب ذوق فعال ہوا جس کا انداز اور زاویۂ نظر مغرب کی "نئی تنقید" سے ہم آہنگ تھا۔ "نئی تنقید" نے مارکسی اور نفسیاتی نظریات بلکہ ہر قسم کے خارجی اثرات کی دخل اندازی کے خلاف دیواریں کھڑی کیں۔ تخلیق کی خود مختاری اور آزادی پر زور دیا' اس کے انوکھے پن' مطلق العنانی' خود کفالت اور منظم اکائی ہونے کا ذکر کر کے اسے ایک Verbal Icon کہا۔ وکٹورین دور میں مصنف کو تصنیف پر برتری حاصل تھی۔ "نئی تنقید" کے زمانے میں تصنیف' مصنف پہ غالب آئی۔ مصنف کی کارکردگی غیر اہم قرار پائی اور خود تخلیق کو اس کے اجزاء کی باہمی آویزش اور انجذاب کی روشنی میں "پڑھا" گیا۔ اس قرأت کو Close Reading کا نام ملا۔ لہٰذا "غیر مشروط وابستگی" سے انحراف کے جس رویّہ کو اردو اکادمی کے سیمینار میں مابعد جدیدیت کی دین قرار دیا گیا ہے وہ اصلاً" نئی تنقید کی دین تھا۔ اردو میں اس رویّے کو حلقۂ ارباب ذوق نے پروان چڑھایا۔

جہاں تک Pluralism کا تعلق ہے تو اس کے کھلے پن کا ایک مفہوم تو معنی کی کثرت ہے اور دوسرا نظریات کی کثرت! معنی کی کثرت پر زور بھی ہمیں "نئی تنقید" میں ملتا ہے۔ "نئی تنقید" والے کسی ایک معنی کے تابع مہمل نہیں تھے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ بھی مارکسی نظریے کے خلاف ایک ردّعمل تھا کیونکہ مارکسی نظریہ "واحد معنی" کو جو نظریے کا زائیدہ تھا' اہمیت دیتا تھا جب کہ نئی تنقید کثرتِ معنی کی موید تھی۔ پلورلزم کا دوسرا مفہوم نظریات کی کثرت ہے۔ "نئی تنقید" نظریات کی کثرت تو ایک طرف رہی' خود نظریے کی دخل اندازی کے بھی خلاف تھی۔ لہٰذا پلورلزم کے اس مفہوم سے اسے کوئی علاقہ نہیں تھا۔ البتہ جب نئی تنقید کے بعد ساختیات کا چلن ہوا تو اس نے تخلیق کو اردگرد اور اندر باہر کی فضا سے لاتعلق نہ کہا۔ ساختیات والوں کا یہ موقف تھا کہ تخلیق محض سطح پر کار فرما آویزش اور ٹکراؤ سے پھوٹنے والے معانی تک محدود نہیں ہے۔ تخلیق میں اصل چیز معنیاتی گہرائی ہے۔ گویا Surface اور Depth میں ایک رشتہ قائم کر دیا گیا۔ ساختیات نے تخلیق کے اندر شعریات Poetics کی کارکردگی کو اہمیت دی اور کہا کہ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کس طرح شعریات کی کارکردگی سے معانی کی تخلیق ہوتی ہے۔ خود شعریات کوڈز اور کنونشنز کے

حوالے سے ایک ثقافتی Inter Textual Construct تھی' لہٰذا نئی تنقید کی طرح ایک بند کائنات ہرگز نہیں تھی۔ ساختیات ایک سائنسی رویّہ تھا جسے ہم Creed نہیں کہہ سکتے' یہ ایک طریق یا Method تھا جو مصنف کی نفی کرکے قاری کو نمایاں کرنے پر مصر تھا کیونکہ قاری ہی شعریات کی اس کارکردگی کو "پڑھ" سکنے پر قادر تھا جو معانی کی تخلیق کا باعث تھی۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ساخت کا نظریہ صرف ادب تک ہی محدود نہ رہا بلکہ اس نے لسانیات سے جنم لے کر انتھرو پولوجی' نفسیات' مارکسی نظریات وغیرہ کو بھی مس کیا۔ جس طرح چوتھی اور پانچویں دہائی میں "نئی تنقید" ایک مقبول نظریہ تھا' اسی طرح چھٹی دہائی میں ساختیات بھی ایک Craze کی صورت اختیار کرگیا۔ اس کا بھی ردِّعمل ہوا جو پسِ ساختیات اور مابعد جدیدیت کی صورت میں سامنے آیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نہ صرف معانی کی کثرت بلکہ تخلیق کی بنت میں نظری اور ثقافتی ادغام کی صورت بھی مابعد جدیدیت سے پہلے ہی منظرِعام پر آنے لگی تھی۔ لہٰذا Plurality اور ادغام کی شروعات کو محض مابعد جدیدیت تک محدود کرنا شاید درست نہ ہوگا۔ البتہ اس میں کوئی کلام نہیں ہے کہ جس شے کو Pluralistic Anarchy کہنا چاہیۓ وہ مابعد جدیدیت ہی سے خاص تھی۔

اب کچھ ڈِسکورس کے دائرے کی لامحدودیت کا ذکر بھی ہو جائے۔ اگر تو لامحدودیت کا مفہوم زمانے کی سیاسی' سماجی' ثقافتی' علمی نظریاتی اور ادبی کروٹو ں کے پھیلتے ہوئے آفاق سے ہم رشتہ ہوتا ہے تو یہ بھی مابعد جدیدیت سے پہلے ہی وجود میں آچکا تھا۔ چھٹی دہائی کے زمانے تک Genetic Code دریافت ہوگئی تھی اور ایٹم کے نیوکلس میں ہڈرونز Hadrons اور کوراکس Quarks کی کار فرمائی دیکھ لی گئی تھی اور اس "گہرائی" کا کچھ تصور بھی مرتب ہوگیا تھا جس کی کوئی تھاہ نہیں تھی۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ نیوکلس کے اندر کوئی End Particle نظر نہیں آرہا تھا۔ مادہ یا Substance گویا غائب ہوگیا تھا یا یوں کہئے کہ دریدا کے معنی کی طرح مسلسل ملتوی ہوتا جارہا تھا۔ ہر Trace کے اندر مزید Traces دکھائی دے رہے تھے۔ اپنے زمانے میں بدھ مت نے "خواہش" کے بارے میں کہا تھا کہ یہ اندر سے خالی ہوتی ہے یعنی Bottomless ہے۔ اپنے وقت میں موجودیت نے بھی ایک "گہراؤ" کا ذکر کیا تھا جو ڈانٹے کے Inferno کی یاد دلاتا تھا۔ مابعد جدیدیت کے ... ساخت شکنی نے جب Abyss کا ذکر کیا تو اس تصور کے اندر بھی "گہراؤ" ہی

کے Traces موجود تھے۔ دوسری طرف کائنات کی حدود میں بھی پھیلاؤ در آیا اور کائناتِ اصغر اور اکبر' دونوں لامحدود قرار پائیں۔ ادب کے معاملے میں بھی کسی ایک نظریے سے منسلک ہونے کے بجائے ایک آزاد ڈسکورس میں شریک ہونے کا منظر نامہ ابھرا۔ جس کو Intertextuality تخلیق کی بنت کاری میں دیکھا گیا تھا' وہ باہر کے ڈسکورس میں بھی کار فرما نظر آئی۔ طبعیات' فلسفہ' نفسیات' مارکسیت' تاریخ' حیاتیات' عمرانیات' لسانیات اور دیگر علمی شعبے ہم رشتہ ہو کر زندگی کی پُراسراریت کی کنہ میں جھانکنے پر مستعد دکھائی دیئے۔ مگر ڈسکورس کی حدود کے پھیلنے کا یہ منظر نامہ بھی مابعد جدیدیت کے زمانے سے پہلے ہی وجود میں آ گیا تھا۔ لہٰذا اسے محض مابعد جدیدیت تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔

رہا ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق کا مسئلہ تو اس کا اعزاز بھی ایک حد تک "نئی تنقید" اور ایک بڑی حد تک ساختیات کو ملنا چاہیے۔ "نئی تنقید" نے تخلیق کے "واحد معنی" پر معنی کی کثرت کے نظریے کو ترجیح دی تو درحقیقت متن کے متوازی ایک اور متن تخلیق کرنے کے لئے راستہ ہموار کر دیا۔ تاہم ساختیات نے جب قاری کو بہت زیادہ اہمیت دی اور اس کی قرأت کو ایک ایسا عمل قرار دیا جو متن کے مقابلے میں ایک اور متن تخلیق کرتا ہے تو صورتِ حال تبدیل ہو گئی۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ تخلیق کار تو محض ایک میڈیم ہے جسے لکھت وجود میں آنے کے لئے استعمال کرتی ہے مگر جب یہ لکھت وجود میں آجاتی ہے تو قاری اس کے ساتھ "کھیلتے" ہوئے ایک نیا متن تخلیق کرتا ہے۔ گویا تخلیق کے علی الرغم ایک اور تخلیق کو وجود میں لاتا ہے۔ یوں مصنف کی کارکردگی پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا گیا۔ میں ذاتی طور پر ساختیات کی اس مصنف دشمنی کو یک طرفہ اور پایاب سمجھتا ہوں۔ اس کا زیادہ تعلق اس نظریے سے ہے جس نے مرکزیت اور Cogito کو مسترد کر کے لامرکزیت اور "رشتوں کے جال" کے تصور کو پیش کیا تھا۔ خود "نئی تنقید" نے بھی مصنف کے مقابلے میں قاری کو اہمیت دی تھی لیکن ساختیات نے تو مصنف کو تصنیف باہر کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ مصنف' متن اور قاری! مصنف تصنیف کے تارو پود میں اس طور رواں دواں ہوتا ہے جیسے لانگ' پیرول کے اندر! مصنف کو منہا کر دیں تو اس کا مطلب پیرول سے لانگ کو منہا کرنا قرار پائے۔ جہاں تک قاری کا تعلق ہے تو اس کا کام تخلیق کو کھول کر اسے ازسرِ نو مرتب کر کے اس کی قلبِ

ماہیت کرتا ہے اور یہ اس کا ایک اہم رول ہے۔ خود متن بھی بعض اوقات مصنف کی گرفت سے نکل کر لحہ بھر کے لئے مطلق العنان ہو جاتا ہے۔ گویا یہ تینوں کردار اپنا الگ الگ وجود رکھتے ہیں۔تاہم تخلیق ان میں سے کسی ایک کی کارکردگی کا نتیجہ نہیں بلکہ ان کے انضمام (بعض اوقات آویزش) اور Intertextuality کی زائیدہ ہے مگر خیر یہ تو ایک جملہ معترضہ تھا۔ کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ متن پر ایک اور متن کی تخلیق کا مظاہرہ فقط مابعد جدیدیت کے دور میں نہیں ہوا۔ یہ اس سے پہلے ہی نظر آنے لگ گیا تھا۔

آخری نکتہ' معنی کی مرکزیت سے انحراف ہے۔ سیمینار میں پروفیسر ابو الکلام قاسمی نے اس نکتے پر خاص توجہ دی کہ مابعد جدیدیت معنی کی مرکزیت اور ادبی معیاروں کی آفاقیت سے مکمل انکار کرتی ہے۔میرے نزدیک یہ وہ واحد نکتہ تھا جو مابعد جدیدیت کے امتیازی اوصاف میں سے ایک ہے۔ دیگر بیشتر نکات کسی نہ کسی حد تک مابعد جدیدت سے پہلے کے ادوار سے ہم رشتہ نظر آتے ہیں۔

اس مقام پر یہ ضروری محسوس ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے امتیازی پہلوؤں کی نشاندہی کردی جائے۔

مابعد جدیدیت کے موضوع پر اردو اکادمی دہلی کے سیمینار میں زیادہ زور اس بات پر تھا کہ مابعد جدیدیت "نئی تنقید" کو مسترد کرتی ہے۔ حالانکہ نئی تنقید کا استرداد تو ساختیات نے کردیا تھا۔ مابعد جدیدیت (جس کا اہم ترین لکھاری دریدا کو کہا گیا ہے) نے دراصل ساختیات سے انحراف کیا۔ دوسرے لفظوں میں سیمینار میں مابعد جدیدیت کو ماڈرن ازم کا ردِّعمل قرار دیا گیا نہ کہ ہائی موڈرن ازم High Modernism کا! واضح رہے کہ بیسویں صدی کی مغربی فکر (بالخصوص ادب کے حوالے سے) تین ادوار میں منقسم نظر آتی ہے۔ پہلا دور ماڈرن ازم کا ہے جس میں "نئی تنقید" کو فروغ ملا۔ خود "نئی تنقید" وکٹورین نقطۂ نظر سے (جو مرکزیت کا موید تھا) انحراف کا درجہ رکھتی تھی۔ اس کے بعد چھٹی دہائی میں ہائی موڈرن ازم کو فروغ ملا اور ہائی موڈرن ازم کی علَم بردار "ساختیات" تھی۔ ساختیات نے "نئی تنقید" کے مخصوص رویّے سے انحراف کیا اور تخلیق کو Verbal Icon کی جکڑ سے آزادی دلائی۔ نیز اندر اور باہر کی دنیاؤں سے تخلیق کے "تعلق" کو اجاگر کیا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں مابعد جدیدیت کے دور کا آغاز ہوا جو پسِ ساختیات یعنی

Post-Structuralism کا دَور بھی تھا اور یہ آغاز دریدا کے اس مشہور مضمون سے ہوا جس میں اس نے مغربی فکر کے Logocentrism کے نظریے کو پوری طرح مسترد کردیا۔ لامرکزیت اس کا موقف تھا۔ اس نے آزاد کھیل یعنی Free Play پر زور دیا لیکن اس طرح کے آزاد کھیل پر نہیں جس کا ذکر کانٹ نے کیا تھا کہ وہ "دنیا کے اندر" ہو رہا ہے۔ دریدا کا آزاد کھیل اصلاً "دنیا کا آزاد کھیل" تھا۔ اس نے مرکز کی Ontological بنیاد پر کاری ضرب لگائی اور فرق Difference کی اہمیت کا احساس دلایا۔ منطق' فرق کے عنصر پر زور دیتی ہے جب کہ ادب مشابہت اور مماثلت پر! اس اعتبار سے دریدا کا رویہ منطقی تھا نہ کہ ادبی۔ اس نے فرق کے علاوہ معنی کے التواء کا بھی ذکر کیا۔ ساخت شکنی کا یہ عمل گہراؤ کے اندر اترنے (بلکہ گرنے) اور مسلسل گرتے چلے جانے کا عمل ہے۔ ساخت شکنی دراصل ہست کو ایک گورکھ دھندا یعنی Labyrinth متصور کرتی ہے جس میں پھنسا ہوا شخص محسوس کرتا ہے کہ وہ گہراؤ کے اندر ہی اندر گر رہا ہے۔ یہ "گہراؤ اصلاً" معنوی سطح کا نیچے ہی نیچے اترتا ہوا ایک سلسلہ ہے۔ یہ معنوی سطح گہراؤ کے اندر معنی کی ایک اور سطح یا تھاہ کو وجود میں لاتی ہے مگر ساخت شکنی کا عمل اس سطح کے اندر ایک Fault یا Rupture یا شگاف دریافت کرکے اسے Deconstruct کرتا ہے اور معنی لڑھک کر اس سے نچلی سطح پر چلا جاتا ہے۔ مگر ساخت شکنی کا عمل یہاں رک نہیں جاتا۔ وہ نچلی سطح پر پہنچ کر اسے بھی Deconstruct کردیتا ہے اور یہ سلسلہ لا متناہی ہے۔ نہ تو معنی ہی کو آخری سطح نصیب ہوتی ہے اور نہ ساخت شکنی کا عمل ہی رکتا ہے۔ یہ کائنات ایک گورکھ دھندا ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ تکلمت کو متکلم لفظ پر فوقیت حاصل ہے اور تکلمت کسی باہر کے تناظر کی مطیع نہیں ہے۔ یہ ایک طرح کا زوال (Fall) ہے جس میں تکلمت اپنے اندر ہی اندر اترنے کا منظر پیش کرتی ہے یوں دریدا نے مغربی فکر میں ______________ Presence of Metaphysics کو یکسر مسترد کردیا اور بین المتونیت پر زور دیا جس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ ایک متن کو دوسرے متن کے سامنے رکھ کر پڑھا جائے بلکہ یہ کہ ہر متن پہلے ہی ایک Intertextual Construct ہے۔ دریدا کے نزدیک ساختیات' مظہریت Phenomenology اور ہیئت پسندی----- یہ سب مغرب کے مابعد الطبیاتی فکر کی زائیدہ بھی ہیں اور علم بردار بھی! ------- ساختیات کے مطالعہ کے بعد میں اس

نتیجہ پر پہنچا تھا (اور اس کا ذکر میں اپنے متعدد مضامین میں کرچکا ہوں) کہ ساختیات نے دراصل "مرکز" کو نیست و نابود نہیں کیا بلکہ "لامرکزیت" کو ایک برتر مرکزیت کی صورت میں دیکھا جو ایک طرح کا صوفیانہ مسلک تھا۔ یعنی جزو "کل" کا محض طواف نہیں کرتا بلکہ خود جزو میں پورا کل سمایا ہوتا ہے۔ دریدا کے لئے یہ بات قابل قبول نہیں تھی' وہ تو لکھت کو ایک Labyrinth قرار دیتا تھا جس کا نہ تو کوئی مرکزہ تھا' نہ پیدا نہ ساخت! جس کے اندر لامرکزیت' فرق اور التوا کے ساتھ ساتھ معنی کی حتمیت سے مکمل انکار بھی مضمر تھا۔ گورکھ دھندا لکھت کو ہمارے سامنے ایک گراوٗ کے طور پر پیش کرتا ہے اور ہم معنی کے اس آزاد کھیل (یا جنگ) میں جتلا نیچے ہی نیچے گرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ Apocalyptic رویّہ مابعد جدیدیت کا بنیادی رویّہ ہے۔ اب اگر اس ساری صورت حال پر ایک نظر ڈالیں تو صاف محسوس ہوگا کہ نئی تنقید نے معنی کی کثرت پر زور دیا' ساختیات نے کثیر معانی کی پیدائش کی Strategy پر غور کیا جب کہ ساخت شکنی نے معنی کی Absence پر زور دیا اور Absence کا یہ تصوّر دراصل مرکزیت' منطق' سماجی شیرازہ بندی اور قدروں کی موجودگی پر خطِ تنسیخ کھینچنے کا تصوّر تھا۔ لہٰذا جب بھی مابعد جدیدیت کا ذکر آئے تو ہمیں اس کو جدیدیت کا مدِّمقابل قرار دینے کے بجائے ہائی موڈرن ازم کا ردِّعمل قرار دینا چاہئے۔

مابعد جدیدیت کیا ہے؟ اوپر اس کا کچھ ذکر ہوا۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے اس موضوع پر انگریزی میں ایک مقالہ لکھا تھا جو میری کتاب Symphony of Existence میں شامل ہے۔ میں یہاں اس مقالے سے ایک اقتباس پیش کرتا ہوں تاکہ مابعد جدیدیت کے امتیازی شناخت سامنے آجائیں:

> Modernism had a logic of its own. It stood for the possibility of systematic knowledge and the existence of an individual ego. High modenism also stood for the possibility of systematic knowledge but its stress was on the structuring and not on the individual self of the author. Post Modernism decimated the individual subject and declared that systematic knowledge was not possible. For post-modenism the individual subject was a thing of tha past. It now stood decimated and fragmented. Along with tne individual subject the concept of humanism was

also destroyed. The human subject which had hitherto enjoyed a pivotol role as an historical agent collectively engaged in making life meaningful and rational, suddenly found himself encapsulated in a maze of absurdity. With the death of the Cogito or the Transcendental Signified or the PRESENCE, the Western man found himself entrapped in a labyrinth where meaning alluded him constantly. There was a perpetual regression of meaning. The state of 'becoming' now appeared as a play of forces, histories and fragments.

مابعد جدیدیت کا مطالعہ کریں تو اس کے مندرجہ ذیل پہلوؤں سے تعارف حاصل ہوتا ہے۔

۱۔ منضبط علم کا حصول ناممکن ہے۔ (۲) Subject کی اکائی پارہ پارہ ہے۔ (۳) انسان دوستی کا تصوّر ایک قصۂ پارینہ ہے۔ (۴) ماورائیت اور مابعد الطبیاتی تصوّرات سے نجات پانا ضروری ہے۔ (۵) گم شدہ ابتداء Origin کی تلاش بے سود ہے۔ (۶) شگاف اور عدم تسلسل کی جانکاری لازمی ہے۔

ویدانت اور تصوّف نے نظر آنے والی حقیقت کو "مایا" یا فریبِ نظر قرار دیا تھا اور کہا تھا کہ اصل حقیقت ازلی و ابدی ہے' تقسیم اور تفریق سے ماورا ہے' یکتائی اور وحدت کی علم بردار ہے۔ دوسری طرف مابعد جدیدیت بالخصوص دریدا نے ازلی و ابدی حقیقت سے انکار کیا مرکزیت کے تصوّر کو مسترد کیا اور وہ جسے مایا یا فریبِ نظر کہا گیا تھا اسے اصل حقیقت جانا مگر ساتھ ہی یہ بھی کہا کہ یہ ایک گورکھ دھندا ہے۔ ایک دنیا بے مقصد' بے سمت اور لا متناہی "آزاد کھیل" ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے۔ اصلاً" یہ تصویر ڈانٹے کے جہنم کی ہے جو ایک ایسا گھراؤ ہے جس کی کوئی تھاہ نہیں ہے اور چونکہ جہنم کا یہ تصوّر مغرب کی سائیکی کا غالب جزو ہے لہٰذا جب کبھی کوئی بحرانی صورتِ حال وجود میں آئی ہے تو یہ تصوّر بھی ابھر کر سامنے آگیا ہے اور مغرب والے زوالِ آدم' قدروں کے انہدام' بے معنویت اور گھراؤ کے اندر معلق ہو جانے کے تجربے کو بیان کرنے لگے ہیں۔ دریدا اور اس کے حوالے سے مابعد جدیدیت نے یہی کچھ کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا اردو ادب بھی اس قسم کی مابعد

جدیدیت کی زد پر آیا ہے؟

بے شک اردو ادب میں مابعد جدیدیت کے اثرات کے تحت کچھ چیزیں تخلیق ہوئی ہیں مگر ان میں سے بیشتر شعوری کاوشوں کا نتیجہ ہیں۔ مجموعی اعتبار سے اردو ادب کو جدیدیت اور ہائی ماڈرن ازم نے نسبتاً" زیادہ متاثر کیا ہے۔ بے شک وہ جدیدیت (نئی تنقید کا دور) کو عبور کر آیا ہے مگر جدیدیت کے بعض پہلو اسے آج بھی عزیز ہیں۔ البتہ ہائی موڈرن ازم سے اس نے گہرے اثرات قبول کئے ہیں گو اس کی بعض باتوں کو بھی اس نے مسترد کیا ہے۔ جدیدیت سے اس نے "غیر مشروط وابستگی کے استرداد" کا رویّہ قبول کیا اور تخلیق کی Close Reading کا نسخہ سیکھا جو نظم اور افسانے کے تجزیاتی مطالعوں کی صورت اردو ادب میں عام ہو رہا ہے۔ ہائی موڈرن ازم سے اس نے سطح Surface اور گہرائی Depth کے ربطِ باہم نیز متن کی Intertextuality اور قرأت کے تخلیقی کردار کا تصوّر اخذ کیا۔ تاہم مصنف کو منہا کرنے اور انسان دوستی کے تصور کو مسترد کرنے کے میلان کو قبول نہیں کیا۔ اس کا اندازہ سیمینار کے ان شرکاء کے بیانات سے بھی ہوتا ہے جنہوں نے مختلف اصنافِ ادب میں ہونے والی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے۔ مثلاً"

"آج کا نظم نگار کسی طے شدہ نہج کو قبول نہیں کرتا۔ وہ مکمل ذہنی آزادی کو روا رکھتا ہے اس کے یہاں سماجی حالات کی بازدید کا احساس ملتا ہے۔ وہ سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی، جبلی اور نفسیاتی تجربات کی رنگا رنگی کو پیش کرتا ہے۔" (ڈاکٹر حامدی کاشمیری)

ڈاکٹر حامد کاشمیری کا یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ ترقی پسند حضرات کی غیر مشروط وابستگی کے تصوّر کو تج کر جدید نظم نگار نے اندر اور باہر کی کائنات میں معنی آفرینی کا جو منظر نامہ پیش کیا ہے وہ ایک مثبت عمل ہے، جو سماجی آگاہی اور وجدانی، جبلی اور نفسیاتی تجربات سے عبارت ہے۔ گویا یہ ایک منظم اور مرتب عمل ہے جو مابعد جدیدیت کے مزاج سے کم اور ہائی موڈرن ازم کے زمانے میں پیدا ہونے والے منظر نامہ سے زیادہ منسلک اور مربوط ہے۔

اسی طرح اردو ناول کے باب میں خورشید احمد نے یہ نکتہ پیش کیا کہ اس دور کے قابلِ ذکر ناولوں کو دو حصوں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ ایک تو وہ ناول جو حقیقت پسند روایت کو نیا تناظر دیتے ہیں، دوسرے وہ جو حقیقت پسندی کے مسلک کو مسترد کرکے مختلف نئی اور پرانی

تکنیکوں کا سہارا لیتے ہیں۔ انھیں مابعد جدید ناول کہا جاسکتا ہے مگر کیا واقعی؟ کیونکہ خورشید احمد نے یہ تقسیم جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے درمیان نہیں کی بلکہ حقیقت پسندی (جو ترقی پسندی کا موقف تھا) اور جدیدیت میں کی ہے۔ لہٰذا جن ناولوں کا خورشید احمد نے ذکر کیا ہے ان پر غور کرنا ہوگا کہ کیا وہ مابعد جدیدیت کی عکاسی کرتے ہیں یا جدیدیت اور ہائی ماڈرن ازم کی؟ واضح رہے کہ حقیقت پسندی کے تین پہلو زیادہ اہم ہیں۔ پہلا یہ کہ آرٹ حقیقت کی عکاسی کرتا ہے (یہ بات افلاطونی نظریے کے باقیات میں سے ہے)؛ دوسرا یہ کہ "زبان" ایک شفاف میڈیم ہے جس میں سے ہم "حقیقت" کو دیکھتے ہیں؛ آخری یہ کہ معنی آواز کا پیش رو ہے۔ جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم نے ان تینوں باتوں کو مسترد کرکے جو نیا منظر نامہ پیش کیا ہے اس کے تناظر میں ہمارے نئے ناول ضرور آتے ہیں مگر مابعد جدیدیت کے آزاد کھیل، انسان دوستی سے انحراف اور معنی کے التواء کے رویے کو ان ناولوں نے بہت کم شرفِ قبولیت بخشا ہے۔

بلراج کومل نے مابعد جدید ناول کے بارے میں کہا کہ بڑھتی ہوئی آبادی، ہجرت اور نقل مکانی، اقدار کا انہدام، رشتوں کی نئی ترتیب، سماجی سروکار — یہ سب مابعد جدید ناول کا حصہ ہیں۔ یہ بات درست ہے مگر یہ منظر نامہ تو ہمیں جدیدیت کے دور میں بھی نظر آتا ہے اور مابعد جدیدیت سے پہلے کے اس دور میں بھی ملتا ہے جسے ہائی موڈرن ازم کا نام ملا ہے۔ علاوہ ازیں اس بات پر بھی غور کرلینا چاہئے کہ مغرب میں مابعد جدیدیت دراصل ہائی ماڈرن ازم سے انحراف یا بغاوت کی صورت میں سامنے آئی تھی۔ وہ معنی کے التوااور آزاد کھیل پر زور دینے کے علاوہ منظم علم کے حصول کے امکان کی نفی کرتی تھی اور انسان دوستی کے مسلک کے بھی خلاف تھی جب کہ اردو کے جن ناولوں کا ذکر ہوا ہے وہ ایک ہمہ وقت تبدیل ہوتی دنیا کاایک منظم اور مربوط بیانیہ ہیں اور انسان دوستی کی اساس پر استوار ہیں۔ انسان دوستی کا رویہ ترقی پسندی اور نئی تنقید میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا تھا جب کہ انسان دوستی کی نفی کا میلان، کم یا زیادہ، ساختیات اور ساخت شکنی کو عزیز رہا ہے۔ انسان دوستی کے حوالے سے اردو ناول، افسانہ، نظم — یہ سب ترقی پسندی اور نئی تنقید سے متاثر ہیں جب کہ نظریے کے غلبہ سے انحراف کے رویے کو جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم سے اخذ کیا گیا ہے۔

اردو اکادمی دہلی کے اس سہ روزہ سیمینار کے بارے میں جو رپورٹ مجھے ملی ہے اس سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ اس سیمینار کے شرکاء نے اردو ادب (نظم، ناول، تنقید، افسانہ، غزل) کی بدلتی ہوئی صورتِ حال کو بڑی خوبی اور دیانت سے پیش کیا ہے۔ آج کا ادب، جیسا کہ جوگندر پال کا خیال ہے، مباحث ہی نہیں بلکہ تخلیق کی طرفیں بھی کھلی رکھنا جانتا ہے۔ (گویا نظریے اور مسلک کی حتمیت سے گریزاں ہے۔) آرتھر کو ئیسلر نے Holon کا جو تصور پیش کیا تھا وہ بھی طرفوں کے کھلے ہونے پر زور دیتا تھا جس کا مطلب بھی یہی تھا کہ حتمیت سے اجتناب کیا جائے تاکہ ڈسکورس کی حدود پھیلنے لگیں۔ آج کے اردو ادب میں اس ذہنی جہت کی کار فرمائی صاف نظر آتی ہے۔ علاوہ ازیں ثقافتی جڑوں کو دریافت کرنے اور خود کو ان سے منسلک دیکھنے کا رجحان بھی ابھرا ہے جو ایک مثبت عمل ہے۔ سماجی شکست و ریخت کی تصویر کشی بھی دراصل سماجی شیرازہ بندی کی خواہش کا اعادہ ہے اور انسان دوستی پر دال ہے۔ یہ مغرب کے Apocalyptic رویے سے ابھرنے والے اس اعصابی خوف سے ہم رشتہ نہیں جو یاسیت اور "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" کے احساس پر منتج ہوا ہے۔

مغرب میں جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم کا دَور تین دہائیوں پر مسلط رہا۔ (۱۹۴۰ء تا ۱۹۷۰ء) مگر اس کے بعد مابعد جدیدیت کا دَور آیا جس نے حقیقت کے بارے میں ایک ایسے خیال کو فروغ بخشا جو Non-concept کی اساس پر استوار ہونے کے باوجود ایک Concept تھا۔ جس طرح Anti-Matter دراصل Matter کی نفی نہیں بلکہ اس کا ایک اپنا منفرد وجود ہوتا ہے اسی طرح مابعد جدیدیت، نظریے کے فقدان کی نہیں بلکہ Non-Concept کے نظریے کی موید ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا اردو ادب نے مابعد جدیدیت کے زاویے کو قبول کر کے نیا اسلوب اختیار کیا ہے؟ شاید ایسا نہیں ہوا۔ اس نے بیسویں صدی کے ربع آخر کے بدلتے ہوئے قومی اور بین الاقوامی منظر نامہ کو محض بیان نہیں کیا بلکہ اس کی سطح اور گہرائی میں ایک رشتہ بھی قائم کیا ہے۔ اس نے ایک بے بس انسان کی طرح اپنے سامنے دنیا کو "گھراؤ" میں گرتے ہوئے نہیں دیکھا بلکہ "گہرائی" میں غوطہ لگا کر خود کو Depth عطا کی ہے۔ گھراؤ کے منفی معنی کے بجائے گہرائی کے مثبت معنی کو قبول کرنا مغرب کی مابعد جدیدیت سے ایک بالکل مختلف اندازِ نظر ہے۔

میرا یہ خیال ہے کہ اردو اکادمی دہلی کے سہ روزہ سیمینار میں ہونے والی بحث کا عنوان

صحیح تجویز نہیں ہوا۔ بہتر ہوتا کہ اس کا عنوان "آج کا اردو ادب" ہوتا۔ شرکاء نے بھی زیادہ تر آج کے اردو ادب ہی کو موضوع بنایا ہے اور ان جملہ فکری، ثقافتی اور لسانی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے جو ۱۹۸۰ء کے بعد نہیں بلکہ ۱۹۶۰ء کے بعد ہی رونما ہونا شروع ہوگئی تھیں۔ مگر بوجوہ سیمینار کے موضوع کا عنوان "مابعد جدیدیت" رکھا گیا تاکہ جدیدیت (مراد نئی تنقید) کے خلاف اسے ایک ردِ عمل کے طور پر پیش کیا جاسکے۔

ایسی صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ کسی شعوری اقدام کے تابع تھا؟ سب جانتے ہیں کہ اس وقت بھارت میں دو تنقیدی مکتب آپس میں متصادم ہیں۔ ایک نئی تنقید کا مکتب جو ساختیات اور پس ساختیات کو مسترد کرتا ہے، دوسرا مابعد جدیدیت کا مکتب جو "نئی تنقید" کی نفی کرتا ہے مگر مجھے یہ جنگ بے معنی نظر آتی ہے، اصل جنگ تو ترقی پسندی اور جدیدیت کے مابین تھی جہاں نظریاتی اختلاف بہت توانا تھا۔ مگر جدیدیت، ہائی موڈرن ازم اور مابعد جدیدیت تو ایک ہی سفر کی تین منازل ہیں۔ جدیدیت (ماڈرن ازم) کی آخری منزل جب آئی تو ساختیات نے اسے مسترد کیا مگر پوری طرح نہیں، اس کی بعض باتوں کو اپنا بھی لیا (یا یوں کہہ لیں کہ یہ باتیں بطور Traces ساختیات کے نظریے میں موجود رہیں)۔ اسی طرح جب ساختیات (ہائی موڈرن ازم) کی آخری منزل آئی تو مابعد جدیدیت (بالخصوص ساخت شکنی) نے اسے مسترد کیا تاہم اس کی بعض باتوں کو اپنائے رکھا۔ لہٰذا ان میں بُعد المشرقین دریافت کرنے کے بجائے انہیں ایک ہی ساخت کے ایسے مختلف خطوط قرار دینا زیادہ مناسب ہوگا جن کے ادغام سے ڈسکورس کا دائرہ وسیع ہوا ہے۔ فریڈرک جیمسن نے تو یہ تک لکھ دیا ہے کہ مابعد جدیدیت دراصل جدیدیت ہی کی ایک نئی صورت ہے بعینہٖ جیسے خود جدیدیت، رومانویت کی توسیع تھی۔ دراصل مابعد جدیدیت کے دَور کو ایک وسیع تر منظر نامے کی صورت میں دیکھنا چاہئے جس میں جدیدیت، ہائی موڈرن ازم، ساخت شکنی اور دوسرے نظریوں نے مل جل کر ایک ایسی "ادبی تھیوری" کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو امتزاج پر منتج ہو رہی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ بحث کے عنوان کی حدود کو پار کرکے شرکاء نے جس منظر نامہ کو پیش کیا وہ مابعد جدیدیت کے مخصوص معنی کو عبور کرگیا۔ رچرڈ ہارلینڈ نے اس منظر نامہ کو Super Structuralism کا نام دیا تھا جس میں ساختیات، نشانیات ایتھوسوی مارکیت، فوکو کے نظریات، لاکانی نفسیات، نسوانی تنقید اور پس ساختیات کے دیگر

زاویے باہم آمیز ہو رہے تھے۔ اسے مابعد جدیدیت کا نام نہیں دینا چاہئے جو زیادہ تر Anti-Modernism کے روپ میں ابھری ہے۔ اس کے لئے موزوں ترین نام Super- Modernism یا Super Structuralism ہے۔

جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے اس میں ابھی زیادہ تر جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم کے اثرات ہی پھیلے ہیں گو مابعد جدیدیت کے ساخت شکن اثرات بھی کسی حد تک در آئے ہیں۔ تاہم' چونکہ مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پیداوار ہے جو مشرق کی سائیکی سے ایک الگ اور جدا مزاج رکھتی ہے اس لئے میرا خیال ہے کہ اردو میں مابعد جدیدیت کے اس خاص مزاج کے فروغ پانے کے امکانات بہت کم ہیں جو مغرب میں عام ہوا ہے۔ اسی لئے میں نے عرض کیا ہے کہ اردو اکادمی دہلی کے اس خیال افروز سہ روزہ سیمینار پر مابعد جدیدیت کا لیبل لگانے سے ویسی ہی صورتِ حال کے پیدا ہونے کا اندیشہ ہے جو مارکسیت' جدیدیت اور ساختیات کے لیبلوں کے باعث پیدا ہوئی تھی۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے شاید خالی نہ ہو کہ اس سیمینار میں ہونے والی بحث ایک منظم اور مربوط ڈِسکورس تھا جس نے کہیں بھی "آزاد کھیل" کی صورت اختیار نہ کی اور نہ معنی کے مستقل التوا کا منظر ہی پیش کیا۔ اکثر ادبا بنیادی نکات کے سلسلے میں ہم خیال تھے۔ سب کے ہاں انسان دوستی' قدروں کی بقا کی خواہش اور ایک ایسے سسٹم کی موجودگی کا اعتراف تھا جو ایک طرف موجود کو ماورا سے اور دوسری طرف (موجود) کو "گہرائی" سے منسلک کرتا ہے' کہیں بھی گہراؤ کے اندر معلق ہونے کے نیوراتی احساس کی کار فرمائی دکھائی نہیں دی۔ سب کے ہاں "منظم علم" کے حصول کا یقین موجود تھا' ایسی صورت میں کیا ہم اس سیمینار کو محض مابعد جدیدیت کے اس تصور سے ہم آہنگ قرار دے سکتے ہیں جس نے مغرب کے بعض حلقوں میں ایک طرح کا گریز پیدا کردیا ہے؟ اس کے بجائے اسے Superstructuralism یا Supermodernism یا امتزاجی میلان کا نام دیں تو بہتر ہے جو ذہنی آزادی کی فضا میں' کسی آئیڈیالوجی کے تابع ہوئے بغیر' ایک ایسے منظر نامہ کی عکاسی کرتا ہے جو دائرہ در دائرہ پھیل رہا ہے یعنی ایک ایسے فریم ورک کا عکاس ہے جسے فوکو نے Epsteme کا نام دیا تھا۔

جدید اردو تنقید

(۱)

مولانا محمد حسین آزاد سے پہلے کے دور کی تنقید "فیصلہ سنانے" پر مامور دکھائی دیتی ہے۔ شعر کے تخلیقی عمل کے سلسلے میں اس کا موقف وہی ہے جو ابن رشیق کا تھا یعنی یہ کہ شعر کی تخلیق میں قصد یا ارادہ کا کوئی دخل نہیں ہوتا بلکہ شعر غیب سے نازل ہوتا ہے۔ چنانچہ آزاد بھی شعر کو رحمت الٰہی کا فیضان گردانتے تھے لیکن ساتھ ہی وہ تخلیقِ شعر کے ثقافتی تناظر کا ذکر بھی کرتے تھے۔ اسی طرح آزاد کو ورڈز ورتھ کا نظریہ کہ "شاعری نام ہے توانا محسوسات کے قدرتی بہاؤ کا' نیز یہ ان جذبات سے جنم لیتی ہے جن کی ایک حالتِ سکون میں بازیابی کی گئی ہو" پسند تھا۔ مگر انہوں نے محض اس نظریے کے اظہار تک اکتفا نہ کیا بلکہ فطرت کو اس کی ارضی حیثیت میں قبول کرتے ہوئے پہلی بار ثقافتی پس منظر کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ حالی اور ان کے رفقاء ادب اور سیاسی سماجی حالات کے باہمی ربط کے قائل تھے۔ لیکن مولانا آزاد اس کی نفی کئے بغیر ادب اور ثقافت کے ربط باہم کے داعی تھے۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں ادب اور سیاسی سماجی حالات کے رشتے کا احساس ایک پرزور دھماکے کی حیثیت رکھتا تھا اور بہت سے اذہان اس سے بری طرح متاثر تھے۔ اس قدر کہ انہیں ادب اور ثقافت کے اس نازک تر رشتے کی اہمیت کا احساس نہ ہو سکا جو محمد حسین آزاد کی تحریروں میں بڑے واضح انداز میں ابھرا تھا۔ یہی وہ ثقافتی رشتہ تھا جس نے بیسویں صدی کے مغربی فکر اور تنقید میں (ٹائلر اور فریزر سے لے کر لیوی سٹراس اور نارتھ روپ فرائی تک) بڑی اہمیت حاصل کی اور آج بھی ادب کے سلسلے میں بہت فعال رشتہ متصور ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو مولانا محمد حسین آزاد اپنے وقت سے بہت آگے تھے۔ حالی نے نیچرل سے

مراد وہ انداز لیا تھا جو تصنع اور تکلف سے پاک صاف اور نیچر یعنی فطرت کے عین مطابق ہو۔ آزاد کو نیچرل شاعری کے اس مفہوم سے تو انکار نہیں تھا لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے ایک فطری میلان کے تحت نیچرل شاعری میں وطن کے ارضی پہلوؤں کی تصویر کشی اور حب الوطنی کے جذبے کو بھی شامل کرلیا تھا۔ آزاد نے نظم کا موضوع اپنے ملک کے موسموں، پہاڑوں، پرندوں اور پھولوں کو یہ کہہ کر بنایا کہ "خاص و عام پپیہے اور کوئل کی آواز اور چنبا چنبیلی کی خوشبو کو بھول گئے ہیں" یوں انہوں نے ادب کا اس کے ارضی ثقافتی پس منظر سے ایک گہرا رشتہ دریافت کرلیا۔ اس رویے کے تحت انہوں نے اس بات پر زور دیا کہ فارسی اور سنسکرت بدیسی زبانیں ہیں۔ اردو کا رشتہ ان دیسی بولیوں سے استوار ہے جو آریاؤں کی آمد سے پہلے یہاں بولی جاتی تھیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ آزاد اردو زبان کے زمینی رشتوں کے قائل تھے۔

آزاد کے زمانے میں وکٹورین عہد کی متوازی تنقید میں تاریخ فہمی کو ڈسپلن کا درجہ حاصل تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے آزاد نے وکٹورین تنقید کے اس رجحان سے بھی اثرات قبول کئے۔ آزاد سے قبل جو تذکرے لکھے گئے وہ گویا شعراء کی فوٹو سٹیٹ کاپیاں تھیں جو محض ایک لمحے کو گرفت میں لئے کھڑی تھیں آزاد نے "آبِ حیات" میں فوٹو گرافی کی بجائے متحرک فلم کا انداز اختیار کیا اور یوں ادب کی کروٹوں میں تاریخ اور وقت کے عنصر کو شامل کرلیا اور بڑے ڈرامائی اور تمثیلی انداز میں، بدلتے ہوئے ادبی منظر نامے کی عکاسی کی۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو آزاد اپنے زمانے کے دوسرے ناقدین کے مقابلے میں مغربی تنقید کی اس جہت سے زیادہ متاثر تھے۔

آزاد کی تنقید کی جدیدیت اس بات سے بھی مترشح ہے کہ آزاد بھاشا اور فارسی کے فرق کو حسیات اور تصورات کا فرق گردانتے تھے۔ یوں وہ گویا ہندوستان کی دراوڑی تہذیب میں پروان چڑھنے والے بت پرستی کے میلان کے مقابلے میں فارسی شاعری میں ابھرنے والے آریائی تحرک کو نشان زد کرتے ہوئے بتا رہے تھے کہ کس طرح نسلی اور تہذیبی تقاضے اسلوبِ بیان پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں آزاد کا استعارے کے اجزائے ترکیبی یعنی Metaphier اور Metafhied کو صراحت سے بیان کرنا آنے والے زمانے کی ساختیاتی تنقید کا بھی پیشرو قرار پاسکتا ہے۔ علاوہ ازیں بیسویں صدی میں لسانیات اور تنقید کا جو رشتہ

ابھرا ہے اس کی شروعات کی ایک ہلکی سی جھلک بھی آزاد کے ہاں دیکھی جاسکتی ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ آزاد بیک وقت ماہر لسانیات بھی تھے' نقاد بھی اور تہذیبوں کے مزاج دان بھی۔ یہ بات ان کے اپنے عہد کے کسی اور شخص کو حاصل نہیں تھی۔ مثلاً" ایک جگہ لکھتے ہیں:

"خیالات کا مرتبہ زبان سے اول ہے اور انسان اپنے خیالات کو ظاہر کرنے کے لئے تین طریقے اختیار کرتا ہے۔ اشارہ' تقریر اور تحریر"۔

غور کیجئے تو آزاد کا یہ بیان اپنے اندر لسانی نشان یا Linguistic Sign کے اس تصور کو بھی چھپائے ہوئے ہے جو آج کی جدید تنقید میں ایک اساسی حیثیت رکھتا ہے۔ دراصل آزاد کا کہنا کہ زبان کے تارو پود میں "اشارہ" کا عنصر مضمر ہے اس کے Sign-System ہونے کی طرف توجہ مبذول کرتا ہے جو ایک بے حد جدید تصور ہے۔

آزاد نہ صرف اردو کے ایک اوریجنل نقاد ہیں بلکہ تاریخی اعتبار سے بھی انہیں اولیت کا درجہ حاصل ہے کیونکہ انہوں نے اپنے تنقیدی موقف کا اظہار "مقدمہ شعر و شاعری" سے کم و بیش ۲۶ برس پہلے کیا تھا۔ ان کی تصانیف "آبِ حیات" اور "سخندانِ فارس" بھی مقدمۂ شعرو شاعری سے بہت پہلے منظر عام پر آچکی تھیں۔ تاہم حالی کی اولیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے پہلی بار اردو میں نظری تنقید کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا۔ انہوں نے نہ صرف تنقید کے نظری مباحث کا آغاز کیا بلکہ عملی تنقید کے تحت غزل' قصیدہ اور مثنوی کا تنقیدی جائزہ لینے کی بھی کوشش کی۔ رہا یہ سوال کہ کیا انہوں نے کوئی نیا تنقیدی نظریہ بھی پیش کیا تو اس سلسلے میں کلیم الدین احمد کی یہ بات قابل غور ہے کہ:

"حالی کے خیالات ماخوذ' واقفیت محدود' نظر سطحی' فہم و ادراک معمولی' غورو فکر ناکافی تمیز ادنیٰ' دماغ و شخصیت اوسط' یہ تھی حالی کی کائنات"

تاہم اتنا سخت فیصلہ سنانے کے بعد خود کلیم الدین احمد کا یہ کہنا ہے کہ:

"وہ یعنی حالی اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اس وقت تک اردو کے بہترین نقاد بھی"

ایک عجیب سے تضاد کو سامنے لاتا ہے۔ مگر ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ تضاد ہے بھی نہیں کیونکہ کلیم الدین احمد اردو تنقید کے وجود ہی سے منکر ہیں اور اسے اقلیدس کے خیالی نقطے یا معشوق کی موہوم کمر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں حالی کو اردو کا بہترین نقاد

کہنے کا مفہوم اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ حالی کی تنقید اقلیدس کے خیالی نقطے کا بہترین نمونہ ہے یعنی معشوق کی کمر کی طرح ایک نقطۂ موہوم ہے۔ ظاہر ہے کہ کلیم الدین احمد کی یہ بات قبول نہیں ہو سکتی۔ اس لئے بھی کہ حالی کے ہاں جا بجا نظر عمیق کے علاوہ عمدہ تجزیاتی عمل کے شواہد بھی ملتے ہیں۔

حالی کی نظری تنقید میں تین باتوں کو اہمیت ملی ہے۔ اول تخیل، دوم مطالعۂ کائنات اور سوم تفحص الفاظ۔ حالی نے تخیل کی جو تعریف کی ہے اس میں "تخیل کی نئی صورت کا پہلے وجود میں آنا" اور "الفاظ کے دلکش پیرائے میں بعد ازاں منتقل ہونا" اسی پرانے نظریے کی صدائے بازگشت ہے جس کے مطابق لفظ معنی کا لباس ہے۔ دوسری بات یہ کہ حالی متخیلہ کو ایک نئی ترکیب تو قرار دیتے ہیں مگر ساتھ ہی قوتِ متخیلہ کی بلند پروازی کو قوتِ ممیزہ کے تابع کرنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ دراصل وہ متخیلہ پر اسی طرح بند باندھنا چاہتے ہیں جس طرح دیگر انسانی اعمال پر! مطالعۂ کائنات کے سلسلے میں حالی کا موقف یہ ہے کہ اس مطالعہ سے تجربے میں توسیع ہوتی ہے اور نئی اشیاء اور مظاہر اس کے مدار میں آجاتے ہیں۔ حالی کے اس خیال کے دو ماخذ ہیں ---- ایک قرآن حکیم اور دوسرا مغرب کا وہ استقرائی رویہ جسے انگریزی ادب میں تجزیاتی تنقید یا Discursive Criticism کا نام ملا ہے۔ ہر چند مطالعۂ کائنات کا یہ نظریہ حالی کا اپنا نہیں مگر حالی وہ پہلے نقاد تھے جنہوں نے اردو تنقید میں اسے برتا اور یوں جدید اردو تنقید کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں کامیاب ہوئے۔

تفحص الفاظ کے ضمن میں حالی "شعر کی ترتیب کے لیے اول اول متناسب الفاظ کا انتخاب کرنا اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دینا کہ شعر سے معنی مقصود کو سمجھنے میں مخاطب کو کچھ تردد باقی نہ رہے" کے قائل ہیں۔ اس سلسلے میں بھی کلیم الدین احمد نے حالی کے موقف پر گرفت کی ہے اور کہا ہے کہ حالی کو یہ تک معلوم نہیں کہ شاعر مستری نہیں ہے جو خیالات کا نقشہ پہلے بناتا ہے جب کہ خیالات اور الفاظ تو بیک وقت ذہن میں آتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ خود کلیم الدین احمد کا یہ نظریہ اقبال سے ماخوذ ہے، تاہم اگر کلیم الدین احمد حالی کے ان الفاظ کو کہ "شاعر کے متخیلہ کو الفاظ کی ترتیب میں ویسا ہی دخل ہے جیسا کہ خیالات کی ترتیب میں" نظر انداز نہ کرتے تو انہیں اس سلسلے میں حالی پر اعتراض کرنے کی ضرورت نہ پڑتی۔ وجہ یہ کہ تخلیقی عمل کے دوران اگر متخیلہ الفاظ کی ترتیب بھی کر رہا ہو تو

خیال اور لفظ کا بیک وقت وجود میں آنا ثابت ہو جاتا ہے۔ تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی دونوں باتیں کہہ گئے ہیں۔ یعنی ایک طرف تو وہ متخیلہ اور اس کی زبان میں منتقلی کو ایک ہی مرحلہ قرار دیتے ہیں۔ دوسری طرف ان کو دو مرحلوں میں تقسیم کردیتے ہیں۔ لہٰذا اس معاملے میں حالی کا ذہن صاف نہیں ہے۔ دراصل حالی دو دنیاؤں کے باسی تھے۔ ایک تو اندر کی وہ دنیا تھی جس کے بارے میں ان کا یہ موقف تھا کہ "تخلیقی عمل میں شاعر ارادہ سے مضمون نہیں باندھتا بلکہ خود مضمون شاعر کو مجبور کرکے اپنے تئیں اس سے بندھواتا ہے" اور دوسری باہر کی دنیا جس میں وہ شاعر کو اصلاح احوال کے لئے بروئے کار لانے کے متمنی تھے۔ اپنی عام زندگی میں وہ تخلیقی عمل کے وہبی پہلو سے خوفزدہ تھے کیونکہ یہ ان کی قومی منصوبہ بندی کے لئے مفید نہیں تھا۔ لہٰذا وہ اسے بار بار پس پشت ڈال کر شعر کی تخلیق میں شعوری عناصر پر زور دیتے تھے۔ نیز "داخلی ترتیب" کو "خارجی ترتیب" کے تابع کرنے کے حق میں تھے۔ وہ داخلی سطح پر تو غالب کے مرید تھے اور "آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں" پر یقین رکھتے تھے لیکن خارجی سطح پر وہ سرسید کے پیروکار تھے اور مضامین کا انتخاب ایک خاص مقصد کے لئے کرنا چاہتے تھے۔ اس سلسلے میں حالی کا شعر۔

اب بھاگتے ہیں سایۂ زلف بتاں سے ہم
کچھ دل سے ہیں ڈرے ہوئے کچھ آسماں سے ہم

دوہری معنویت کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ یعنی ایک طرف تو اس شعر سے یہ بات مترشح ہے کہ حالی دل کے ہاتھوں (بحوالہ غالب) خوفزدہ ہیں کہ وہ کہیں دوبارہ انہیں سایۂ زلف بتاں میں نہ لے جائے اور ان کا "اصلاح احوال" کا سارا منصوبہ دھرے کا دھرا نہ رہ جائے اور دوسری طرف وہ آسمان سے (بحوالہ سرسید) ڈرے ہوئے ہیں کہ کہیں "قبلہ و کعبہ" سرزنش نہ کرنے لگیں۔ گویا حالی کے دل پر غالب کی حکمرانی ہے جب کہ دماغ پر سرسید قابض ہیں۔ لہٰذا ان کی تنقید میں گاہے غالب کا اور گاہے سرسید کا نظریہ اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ اس سے حالی کی تنقید میں تضاد پیدا ہوا ہے۔

حالی کی نظری تنقید دو مثلثوں پر استوار ہے۔ پہلی مثلث تین زاویوں یعنی تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ پر مشتمل ہے جب کہ دوسری مثلث شعر کی داخلی ساخت یا

Infra-Structure کے بارے میں ہے۔ اس میں انہوں نے سادگی' اصلیت اور جوش کا ذکر کیا ہے۔ اصلاً" یہ فکری تثلیث ملٹن کے الفاظ Simple 'Sensuous اور Passionate سے ماخوذ ہے۔ گو حالی نے ان میں سے کم از کم دو الفاظ کے صحیح تراجم نہیں کئے ہیں۔ مثلاً" کلیم الدین احمد نے Sensuous کے ترجمہ "اصلیت" پر اعتراض کیا ہے۔ اصولاً" اس کا ترجمہ حسی ہونا چاہئے تھا جیسا کہ پروفیسر ممتاز حسین نے کیا ہے جب کہ راقم الحروف کا خیال ہے کہ دوسرے لفظ Passionate کا ترجمہ بھی "جوش" کے بجائے "پرشوق" یا "دل سوز" ہوتا تو بہتر تھا۔ خود Falon (فیلن) نے "انگلش ہندوستانی ڈکشنری" میں اس لفظ کا یہی ترجمہ کیا ہے) بہرکیف سادگی سے حالی کی مراد یہ ہے کہ شعر سہل ممتنع میں ہونا چاہئے مگر ایک تو حالی نے اس بات کو کلیہ بنا لیا ہے جو صحیح رویہ نہیں ہے۔ دوسرے انہوں نے "چاہئے" پر زور دیا ہے جو ان کے اصلاحی پروگرام کی ایک شق نظر آتا ہے۔ یوں بھی شعراء کو محض ایک خاص اسلوب اختیار کرنے پر مجبور کرنا درست نہیں ہے۔ اسلوب تو شاعر کا دستخط ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر تمام شعراء کا ایک ہی دستخط ہو تو پھر شاعری کے بینک میں فراڈ ہوتے ہی رہیں گے۔ اصلیت کے بارے میں حالی کا موقف یہ ہے کہ جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہے وہ نفس الامر میں یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیہ میں فی الواقعہ موجود ہو' تاہم حالی اس سلسلے میں اصلیت سے سرمو تجاوز نہ کرنے کے حق میں بھی نہیں ہیں۔ ان کا مطلب یہ ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی چاہئے۔ حالی اصلیت سے مراد محض حقیقت کی فوٹو گرافی نہیں لیتے بلکہ داخلی تجربے کی اصلیت کا بھی اقرار کرتے ہیں۔ وہ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اصلیت محض شے کی ٹھوس واقعیت کا بیان نہیں۔ شاعر اپنے متخیلہ کو بروئے کار لا کر اس میں کمی بیشی بھی کر سکتا ہے' دلچسپ بات یہ ہے کہ حالی کو شاعری میں تو دل سوزی' معنی کی توسیع اور متخیلہ کی کارکردگی پر یقین تھا مگر عملی زندگی میں انہوں نے سرسید کی قومی اور اصلاحی تحریک کے تحت شعر کے تخلیقی عمل میں حسب ضرورت تحریف کی اور اسے ایک شعوری اور اصلاحی عمل قرار دے ڈالا۔

جدید اردو تنقید کے اس ابتدائی دور میں آزاد اور حالی کے علاوہ شبلی اور اقبال کا ذکر بھی ضروری ہے۔ ان میں سے شبلی نے حالی کی طرح تخیل کو بنیادی اہمیت تفویض کی ہے۔ تاہم اس سلسلے میں شبلی کے اٹھائے ہوئے مباحث "نسبتاً" زیادہ وسعت اور گہرائی کے حامل

ہیں مثلاً" شبلی نے تخیل کو "قوتِ اختراع" کا نام دیا ہے۔ نیز یہ لکھا ہے کہ تخیل کی قوت بے جان اشیاء میں بھی روح پھونک دیتی ہے اور زمین آسمان بلکہ ذرہ ذرہ شاعر سے باتیں کرنے لگتا ہے۔ یہ وہی Animism کا تصور ہے جس کا مغربی تنقید میں اس قدر شہرہ ہوا۔ تخیل کے بارے میں شبلی نے تیسری بات یہ کہی ہے کہ کائنات میں جان تخیل ہی سے آتی ہے ورنہ خالی محاکات نقالی سے زیادہ نہیں ہیں۔ تخیل کے بارے میں شبلی کا یہ خیال بھی ہے کہ یہ کائنات کو کائناتِ دیگر میں تبدیل کرتا ہے۔ غور کیجئے کہ یہ وہی خیال ہے جو شبلی کی وفات کے بعد روسی فارمل ازم کی تحریک میں شکلوسکی کے نظریہ Ostranenie میں نمودار ہوا اور پھر ایک طویل مدت تک بحث و تمحیص کا موضوع بنا رہا۔ شبلی تخیل آفرینی کے عمل کو مشاہدات کے عمل سے مشروط بھی کرتے ہیں۔ بقول شبلی تخیل جس قدر قوی متحرک، متنوع اور کثیر العمل ہوگا اسی قدر اس کے لئے مشاہدات کی زیادہ ضرورت ہوگی۔ جس قدر بلند پرواز طائر ہوگا اسی قدر اس کے لئے فضا کی وسعت درکار ہوگی۔ محاکات کے سلسلے میں شبلی کا یہ موقف ہے کہ:

"جس چیز کا بیان کیا جائے اس طرح کیا جائے کہ خود وہ شے مجسم ہو کر سامنے آجائے"۔

بظاہر شبلی کا یہ موقف یونانیوں کے نظریہ Mimesis ہی کی تشریح ہے مگر شبلی محاکات اور مصوری میں بھی فرق قائم کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک تصویر کی خاص خوبی یہ ہے کہ وہ "اصل کو بعینہ پیش کرتی ہے جب کہ شاعرانہ مصوری میں شاعر صرف ان چیزوں کو نمایاں کرتا ہے جن سے ہمارے جذبات پر اثر پڑتا ہے۔ باقی چیزوں کو وہ نظر انداز کرتا ہے یا ان کو دھندلا رکھتا ہے"۔ گویا شبلی کا موقف یہ ہے کہ شاعر اردگرد کی اشیاء سے صرف نظر کرکے خود کو ایک نقطے پر مرتکز کرتا ہے اور اس ارتکاز ہی میں پوری کائنات کو دریافت کرتا ہے۔ مدتوں بعد جب ہسرل Husserl نے Intentionality کا نظریہ پیش کیا تو اس کا لب لباب بھی یہی تھا۔

مجموعی اعتبار سے دیکھئے تو شبلی کی تنقید میں تین اہم نکات بیان ہوئے ہیں۔ ایک تو تخیل اور محاکات کے سلسلے میں ان کا نکتہ جو ان کے اپنے زمانے کی تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ دوسرا تشبیہ اور استعارے کے سلسلے میں ان کا خیال کہ بار بار کے استعمال سے تشبیہ

اور استعارے کی تازگی اور ندرت باقی نہیں رہتی۔ یہ لکھ کر شبلی نے جدید اردو تنقید میں کلیشے کے بارے میں اٹھائے گئے سوال کو آج سے کم و بیش نصف صدی پہلے ہی اٹھا دیا تھا۔ شبلی کا تیسرا نکتہ ان دونوں نکات کے مقابلے میں زیادہ زرخیز اور انقلابی حیثیت کا حامل ہے۔ نکتہ یہ ہے کہ تخلیق کاری کا عمل ترسیل سے زیادہ دریافت کا عمل ہے۔ شاعر کو خود معلوم نہیں ہوتا کہ اس کے اندر کی دنیا کا کیا عالم ہے۔ تخلیقی عمل کے بارے میں شبلی کا یہ موقف، سرسید، حالی اور ان کے مدرسہ فکر کے اس نظریے کو مسترد کرتا ہے جو پہلے سے یافتہ شدہ کسی مواد کی بذریعہ شعر تشہیر کرنے پر زور دیتا ہے۔ شبلی کہنا یہ چاہتے ہیں کہ تخلیق سے قبل خود شاعر کو بھی معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنے جا رہا ہے۔ لہٰذا تخلیق شعر کے عمل میں کسی اصلاحی تحریک یا منصوبہ بندی کی گنجائش مشکل ہی نکل سکتی ہے۔

شبلی کے بعد اقبال کا ذکر ہونا چاہئے مگر ایسا کرنے سے پہلے وحید الدین سلیم اور امداد امام اثر اور مہدی افادی کا ذکر ضروری ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر عبادت بریلوی کا خیال ہے کہ ان تینوں نے اپنی طرف سے تنقید میں کوئی اضافہ نہیں کیا بلکہ زیادہ تر آزاد، حالی اور شبلی کے موقف ہی کو آگے بڑھایا ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ ان تینوں نے حالی کے اصلاحی اور قومی نظریے کی بہ نسبت آزاد کے ثقافتی اور شبلی کے جمالیاتی نظریے کو زیادہ اہمیت بخشی ہے۔ ان میں سے امداد امام اثر کی سب سے بڑی عطا ان کا یہ تنقیدی اشارہ ہے کہ "ہر صنف کا ایک تقاضائے خاص ہوتا ہے۔ ضرور کوئی امر ایسا ہے کہ ہر صنف کو برتنے میں شاعر کو اس کا ملحوظ رکھنا واجبات سے ہے"۔ اگر امداد امام اثر اس نکتے کے تحت اصناف ادب کا تجزیاتی مطالعہ کرتے اور ان کا مزاج دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتے تو جدید اردو تنقید کے حوالے سے ان کی اہمیت اور بھی زیادہ ہوتی۔ جہاں تک مہدی افادی کا تعلق ہے تو انہوں نے شبلی کے تتبع میں زیادہ زور شعر کی جمالیاتی پرکھ پر دیا۔ مگر وہ اس سلسلے میں خارجی حالات کی تبدیلیوں سے صرف نظر کرنے کے حامی نہیں تھے۔ خود شبلی بھی زمانے کی تبدیلیوں کو مسترد کرنے کے حق میں نہیں تھے گو وہ حالی اور سرسید کی طرح باآواز بلند گفتگو کرنے کو ناواجب گردانتے تھے۔

جدید اردو تنقید کے اس عبوری دور میں اقبال کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ دراصل شبلی کی طرح اقبال بھی سرسید کی تحریک سے بیک وقت منسلک بھی تھے اور منحرف

بھی۔ اقبال سرسید کے اس موقف کو تو مانتے تھے کہ وطنِ عزیز کی ترقی کے لئے مغرب کی طرف دیکھنا چاہئے۔ مگر وہ سرسید کی طرح مغرب کو بطور ایک Package قبول کرنے کے حق میں نہیں تھے۔ اپنی شاعری میں اگرچہ اقبال نے ہندی مسلمانوں کو بحیثیت ایک قوم فعال ہونے اور مستقبل کو سنوارنے کی تلقین کی (اور یوں حالی اور سرسید کے موقف کو آگے بڑھایا) مگر شعر کے تخلیقی عمل کے تجزیے میں مادی اور افادی اقدار سے زیادہ جمالیاتی اقدار کو اہمیت دی۔ تخلیقی عمل کے سلسلے میں اقبال نے جو کچھ کہا وہ بظاہر اس موقف کا ایک حصہ ہے جو انہوں نے عارفانہ تجربے کے سلسلے میں اختیار کیا تھا مگر اس کا سہارا لے کر اقبال نے جس طرح شعری یا جمالیاتی تجربے کا تجزیہ کیا ہے' اس سے اقبال کو نقد الادب کے سلسلے میں ایک ایسی حیثیت حاصل ہوتی ہے جس کا تاحال پوری طرح ادراک نہیں کیا گیا۔ اس ضمن میں اقبال کا پہلا نکتہ یہ ہے کہ جمالیاتی تجربہ "تجربے کی حضوری" کی اساس پر قائم ہوتا ہے۔ حالی نے اس ضمن میں مطالعۂ کائنات کا ذکر کیا تھا اور وہ تجربے کے دائرے میں زیادہ تر خارج سے حاصل شدہ تاثرات کو شامل سمجھتے تھے۔ آزاد مطالعۂ کائنات میں "زمین" کو اہمیت دینے اور اس حوالے سے ثقافتی تناظر کی اہمیت کے قائل تھے۔ شبلی جمالیاتی تجربے کا ذکر کرنے اور یونانیوں کے رجحانِ نقل یعنی Mimesis کے تحت ماحول کی ہو بہو تصویر کھینچنے کے حق میں تھے گو وہ شعری مصوری کو عام فوٹوگرافی سے ممیز کرنے پر قادر بھی تھے۔ اقبال نے ان تینوں سے ایک قدم آگے بڑھایا جب انہوں نے خود شعری تجربے کو دو حصوں میں تقسیم کردیا۔ ایک وہ جو شے کے مشاہدہ سے عبارت ہے اور دوسرا وہ جو شے کے مفہوم یا معنی کو گرفت میں لیتا ہے۔ شعری تجربہ نہ صرف اردگرد کی اشیاء سے ایک قریبی تعلق رکھتا ہے بلکہ ان کے مخفی مفہوم یا معنی تک بھی رسائی حاصل کرتا ہے اور یوں "ادراک حضوری" سے اوپر اٹھ کر "ادراک معنی" کی سطح پر آ جاتا ہے۔ گویا فن میں معراج بیک وقت جسمانی بھی ہوتی ہے اور روحانی بھی۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اقبال کے ہاں "لا مکانی" تک مکان کے وسیلے سے رسائی حاصل ہوتی ہے نہ کہ مکان کی نفی سے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے میں اقبال کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ فنکار عالم بے خودی میں بھی جاگ رہا ہوتا ہے وہ تجربے کو فنی تخلیق میں مبدل کرتے ہوئے مراقبہ یا سمادھی میں نہیں چلا جاتا' بلکہ سوتے جاگتے" کی کیفیت میں مبتلا ہوتا ہے گویا بے خودی کے ساتھ ساتھ خودی بھی

پروان چڑھ رہی ہوتی ہے۔ جس کا جدید نفسیات کی زبان میں یہ مطلب ہے کہ تخلیقی عمل میں لاشعوری محرکات کے ساتھ شعوری عوامل بھی کار فرما ہوتے ہیں۔ اقبال نے بے خودی (لاشعور) کے ساتھ ساتھ خودی (شعور) کو جو اہمیت دی ہے اسے میں تخلیقی عمل کے سلسلے میں اقبال کی ایک بہت بڑی عطا سمجھتا ہوں۔ تخلیقی تجربے کے سلسلے میں ان کا یہ موقف ہے کہ یہ ٹکڑوں اور قاشوں کے بجائے بطور ایک "کل" وارد ہوتا ہے۔ دراصل اقبال کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اگرچہ تخلیقی عمل کے دوران شعور اور لاشعور دونوں کار فرما ہوتے ہیں مگر تخلیق کا ادراک بطور ایک "کل ہوتا ہے۔ رہا "ترسیل" کا عمل تو اسے اقبال نے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے یعنی احساس، خیال اور لفظ۔ انھوں نے لفظ اور معنی کے رشتے کو لباس اور جسم کا رشتہ قرار نہیں دیا بلکہ کہا ہے کہ احساس کی کوکھ سے خیال اور لفظ بیک وقت جنم لیتے ہیں۔ ان کے نزدیک خیال پہلے سے تخلیق شدہ کوئی شے نہیں ہے جو لفظ کو اپنی ترسیل کے لئے بطور ایک ذریعہ بروئے کار لائے بلکہ خیال اور لفظ دونوں بیک وقت وجود میں آتے ہیں۔ اگر یہ بات ہے تو پھر حالی اور اس کے رفقاء کے موقف سے اقبال کا موقف بالکل مختلف نظر آئے گا۔ اس سلسلے میں اس بات پر بطور خاص غور کرنے کی ضرورت ہے کہ لفظ یا زبان کو خیال یا معنی کی ترسیل میں محض ایک ذریعہ قرار دینے کے بجائے اقبال نے لفظ کو معنی کی تخلیق میں جو اساسی حیثیت تفویض کی ہے وہ تنقید کے باب میں ایک اجتہادی کارنامہ ہے۔

اقبال کے تنقیدی رویے کے سلسلے میں آخری نکتہ یہ ہے کہ وہ عارفانہ تجربے کے باب میں دوسرے صوفیاء کے برعکس مرورِ زماں یعنی Serial time کو غیر حقیقی تصور نہیں کرتے بلکہ ایک ایسی حالت کا تصور کرتے ہیں جس میں رہتے ہوئے ایک باکمال عارف پابہ گل بھی ہوتا ہے اور آزاد بھی۔ یوں وہ در پردہ جمالیاتی تجربے کے اس مزاج کو آئینہ کرتے ہیں جو غیر زمانی کے عالم کو مس کرنے کے باوجود زمان سے منسلک رہتا ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ اقبال تخلیقی عمل کے دوران خارج سے منقطع ہوئے بغیر "اندر" کی لامحدود اور بے کنار کائنات تک رسائی پانے کے لئے لفظ اور زبان کو ایک وسیلہ قرار دیتے ہیں تاہم ان کے مطابق فن کی معراج کے لئے لفظ کی حیثیت ایک براق کی سی ہے جو ایک مقررہ حد سے آگے جا نہیں سکتا۔ اقبال تخلیقی عمل کے سیال لمحے کی نہایت سے

واقف ہیں لہٰذا اس میں جذب ہونے کی بجائے فاصلے پر کھڑے ہو کر اس سے اکتسابِ نور کرتے ہیں اور ایسا کرنے کے دوران نور کی لفظ یا زبان میں تجسیم کرکے اسے ایک فنی تخلیق میں ڈھال دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اقبال تخلیق کے داخلی مواد تک پہنچنے کے لئے بھی لفظ کو استعمال کرتے ہیں اور اس کی تجسیم اور ترسیل کے لئے بھی لفظ ہی کو بروئے کار لاتے ہیں۔

(۲)

جدید اردو تنقید پر لکھی گئی کوئی سی کتاب اٹھالیں اس میں آپ کو تنقید کے مختلف مکاتب کی نشاندہی اس طور ملے گی کہ چند مستثنیات سے قطع نظر بیشتر ناقدین قریب قریب ہر مکتبِ تنقید کے دائرے میں اپنا رخِ زیبا دکھاتے ہوئے مل جائیں گے۔ ایسی صورتِ حال میں جدید اردو تنقید کا احاطہ کرنے کے لئے چھوٹے چھوٹے بٹواروں کے بجائے ایک بنیادی تقسیم کی ضرورت ہے جو ادب کے بعض مستقل رویوں کی بناء پر تنقید کے مستقل رویوں کی نشاندہی کرسکے۔ چنانچہ اسی لئے میں نے جدید اردو تنقید کے مزاج سے آگاہی حاصل کرنے کے لئے اسے افقی اور عمودی میں تقسیم کیا ہے۔

جدید اردو تنقید کے افقی تناظر نے تاحال دو صورتوں میں خود کو نمایاں کیا ہے۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس نے تاریخی اور عصری مواد کو بنیاد بنا کر بات کو آگے بڑھایا ہے۔ موقف اس کا یہ ہے کہ ادب ہوا میں تخلیق نہیں ہوتا بلکہ اپنے عہد کے معاشرتی اور فکری حالات کا زائیدہ ہے۔ دیکھا جائے تو ادب کا اپنے عصر سے منسلک ہونا ایک صحت مند رویہ ہے جس نے تنقید میں ایک نئے بعد کا اضافہ کیا ہے لیکن اس میں ایک نقص یہ ضرور ہے کہ اس کا سہارا لے کر نقاد تاریخ کے بندی خانے میں مقید ہو جاتا ہے۔ ہر صدی اپنی جگہ ایک "بند دنیا" ہی تو ہے۔ جب ادب محض کسی ایک بند دنیا کا نقشہ کھینچے گا تو وہ اسی نسبت سے ایک تنگ دائرے میں مقید بھی رہے گا اور اس میں ابدیت کا وہ عنصر پیدا نہ ہوسکے گا جو ادب کو ادب بناتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ ادب کو اپنے عصر سے منسلک بھی ہونا چاہئے اور اس سے ماورا بھی۔ آفاقی تناظر کے اس خاص پہلو کے سلسلے میں اولیت تو سرسید کی تحریک کو حاصل ہے جس نے ادب کو تاریخی' سماجی اور سوانحی سطحوں سے متعارف کیا۔ مگر

اس تحریک کے ابتدائی جوش و خروش کے بعد بھی ادب کی پرکھ کے سلسلے میں تاریخی عوامل کو اہمیت تفویض کرنے کا سلسلہ جاری رہا۔ جو محمود شیرانی' سید سلمان ندوی اور ڈاکٹر عبدالحق سے لے کر ڈاکٹر وحید قریشی' ڈاکٹر جمیل جالبی اور ڈاکٹر فرمان فتح پوری تک بخوبی ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ ان ناقدین نے تنقید کی افقی سرحدوں کو کشادہ کیا ہے اور دونوں اطراف میں کشادہ کیا ہے۔ یعنی جغرافیائی سطح پر اردو کو علاقائی زبانوں اور غیر ملکی زبانوں سے منسلک دکھایا ہے اور تاریخی اعتبار سے اردو کے ماخذات کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس سلسلے میں مالک رام' رشید حسن خان' ابواللیث صدیقی' قاضی عبدالودود' سہیل بخاری' مختار الدین آرزو' ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اور دوسرے محققین کی مساعی بھی قابل ذکر ہیں۔

جدید اردو تنقید کے افقی تناظر کی دوسری سطح اس سماجی نظریے سے منسلک ہے جس کے لئے اشتراکی یا ترقی پسند تنقید کی ترکیب وضع ہوئی ہے۔ اصولی طور پر سماجی تناظر' تاریخی تناظر سے وسیع تر شے ہے۔ تاریخی تناظر تو زیادہ تر اپنے زمانے کے سیاسی کوائف اور تحریکات ہی کو موضوع بناتا ہے اور ادب کو ان کوائف سے منسلک کرکے دکھاتا ہے مگر سماجی تناظر کا افق اتنا وسیع ہے کہ اسے ثقافتی تناظر کا ہم پلہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اصولاً" اسے ہم پلہ قرار دیا بھی جانا چاہئے۔ مگر اس کا کیا کیا جائے کہ درمیان میں سیاست آگئی جس نے ادب کو سماجی سطح کی طبقاتی آویزش تک محدود کردیا۔ ۱۹۳۵ء کے زمانے سے جب اردو ادب میں ترقی پسندی کا آغاز ہوا' ترقی پسند تنقید کے باب میں یہی رویہ عام طور سے رائج رہا ہے کہ ادب ایک ذریعہ ہے جسے اشتراکی انقلاب لانے کے لئے بروئے کار لانا چاہئے نہ یہ کہ ادب ایک کلید ہے جو معاشرے کے خارجی ارتقاء کے علاوہ اس کے باطنی ارتقاء کو سمجھنے میں بھی مدد دیتی ہے۔

اس سلسلے میں ایڈمنڈولسن کا ایک مضمون بعنوان "اشتراکیت اور ادب" (جو اس کی کتاب The Triple Thinkers میں شامل ہے) اردو والوں کے لئے مشعلِ راہ کا کام دے سکتا ہے۔ ایڈمنڈولسن لکھتا ہے کہ مارکس اور اینگلز کے "جدلیاتی مادیت" کے تصور میں ادب کا وہ تصور موجود نہیں ہے جو بعد ازاں ان سے موسوم کیا گیا ہے۔ مارکس اور اینگلز نے صاف لکھا ہے کہ ادب کی تخلیق میں معاشی صورت حال واحد محرک کی حیثیت نہیں رکھتی۔ اینگلز نے تو اپنے زمانے کے سوشلسٹ ناول نگاروں کو مشورہ دیا تھا کہ

Idiologically- Committed Literature یعنی Tendenz- Literature کے خطرات سے بچیں۔ مارکس اور اینگلز دونوں کے ہاں ادب کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کرنے کا رویہ بھی نظر نہیں آتا۔ اسی طرح لینن موسیقی کا دلدادہ تھا اور بقول گورکی ایک بار بیتھون کی موسیقی سن کر اس نے کہا تھا کہ یہ کمال کا ماورائی میوزک ہے جسے میں ہر روز سننا پسند کروں گا مگر پھر کچھ سوچ کر اس نے یہ بھی کہہ دیا کہ موسیقی اعصاب پر اثر انداز ہوتی ہے اور انسان کو احمقانہ حرکات پر اکساتی ہے۔ مزید یہ کہ لینن نے روسی گروپ بنام Proletcult کی مخالفت بھی کی جو روسی ادب پر نظریاتی اور سیاسی اجارہ داری قائم کرنے کے حق میں تھا کیونکہ لینن کا یہ خیال تھا کہ پرولتاری کلچر یا ادب کوئی ایسی شے نہیں ہے جسے حکومتی اقدامات کے تحت بطور ایک آرڈیننس رائج کیا جائے۔ بلکہ یہ ایک فطری ابال ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کے دباؤ کے تحت سماج کے اندر خود بخود پروان چڑھتا ہے۔ اسی طرح ٹراٹسکی کا خیال تھا (اور یہ بات حیران کن ہے) کہ ضروری نہیں کہ کسی ادب پارے کو قبول یا مسترد کرتے وقت مارکسی نظریات ہی کو لازمی طور پر مشعل راہ بنایا جائے کیونکہ ادب پارے کو سب سے پہلے ادب کی میزان پر تولنا چاہئے۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ روسی انقلاب کے بعد اکثر مارکسی گروہوں نے ادب کے اشتراکی نقطۂ نظر کو سرکاری اور بعض اوقات غیر سرکاری طور پر اپنے مخصوص انتہا پسندانہ نظریات کے فروغ کے لئے استعمال کیا حتیٰ کہ خود ٹراٹسکی بھی اپنی سرکاری حیثیت میں ان نظریات کو مسترد کرنے پر مجبور ہوا جن پر اس کا ایمان تھا۔ انقلاب روس کے بعد وہاں ادب اور سیاست ایک دوسرے کے ساتھ بری طرح منسلک رہے۔ تاہم لینن ٹراٹسکی' لونا چارسکی اور گورکی نے حتیٰ الامکان ادب کو ''آزاد'' رکھنے کی کوشش کی گو وہ ادب کو پروپیگنڈا کے لئے حربہ کے طور پر استعمال کرنے کے امکانات سے آگاہ بھی تھے۔ مگر پھر لینن مر گیا' ٹراٹسکی کو دیس نکالا مل گیا' لونا چارسکی بھی وفات پا گیا اور سٹالن ایسے ناتراشیدہ ذہن کے انتہا پسند شخص نے ادب کو جوڑ توڑ کے لئے استعمال کرنا شروع کر دیا۔

اس پس منظر میں اردو کی ترقی پسند تنقید کو دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ۱۹۳۵ء کے لگ بھگ جب اس کا اجراء ہوا تو چند مستثنیات سے قطع نظر اکثر ترقی پسند ناقدین متشدد نظریات کے علم بردار نہیں تھے۔ مگر جیسے جیسے روس میں سٹالن ازم کو تقویت ملی تو خود اردو

کی مارکسی تنقید میں بھی ادب کو اشتراکیت کے حصول کے لئے آلہ کار بنانے کی روش توانا ہوتی چلی گئی۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جب اس نے اپنا بھاری اوور کوٹ اتار دیا تو اس کے عزائم کے بارے میں کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہ رہی۔ اس کے کافی عرصہ بعد معتدل نظریات رکھنے والے ترقی پسند ناقدین نے اس سلسلے میں ترقی پسند تنقید کی ادبی اساس کو دوبارہ اہمیت دی مگر جس زمانے کا ذکر مقصود ہے اس دور میں ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندانہ رویے کا راج صاف نظر آتا ہے۔ ممتاز حسین صاحب نے تو اس سلسلے میں ترقی پسند تحریک سے سرزد ہونے والی غلطیوں کا اقرار کھلے بندوں کیا بھی ہے جو ان کے ایک انٹرویو (ماہ نو جنوری ۱۹۸۸ء) میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

(۳)

جدید اردو تنقید کا عمودی تناظر اس کے افقی تناظر کے مقابلے میں زیادہ قدیم ہے۔ از منہ قدیم ہی سے ہندوستان کے باسی کی روح زندگی کی کثرت، موت کی فراوانی، تغیر کے ثبات اور ایک مستقل "دکھ" کے ہاتھوں مضطرب رہی ہے اور ایک ایسے عالم کی تلاش میں رہی ہے جہاں اس "دکھ" کا خاتمہ ہو سکے۔ لہٰذا وہ معرفت یا نروان کے حصول کو اپنی منزل گردانتی رہی ہے۔ اصلاً یکتائی کے حصول کی یہ تلاش مزاج کے اعتبار سے عمودی ہے یعنی وہ خارج میں سفر کرنے کے بجائے اندر کو دریافت کرنے کو زیادہ اہمیت دیتی ہے کیونکہ وہ اس طور اپنے پاتال تک اتر سکتی ہے۔ ہندوستانی ذہن کی اس خاص نہج نے ادب کی تخلیق کے سلسلے میں ایک عمودی رویے کو جنم دیا ہے اور ادب کی تخلیق کو ذات سے انسلاک کا نتیجہ قرار دے ڈالا ہے چنانچہ ادب کی تخلیق کے سلسلے میں یہ خیال عام ہوا ہے کہ جب تخلیق کار ایک ایسے عالمِ خود فراموشی میں چلا جاتا ہے جہاں باہر کی زندگی سے اس کے بیشتر رشتے منقطع ہو جاتے ہیں تو وہ درحقیقت ایک انوکھی قوت کی تحویل یا دسترس میں ہوتا ہے جو اسے اپنی مرضی سے استعمال کرتی ہے۔ یوں دیکھئے تو ادب کی تخلیق کا یہ عمودی زاویہ اس برصغیر کی قدیم روحانی اور مذہبی واردات ہی کا ایک حصہ نظر آتا ہے۔

سرسید کے زمانے تک اردو تنقید نے تخلیقی عمل میں اس وہبی اور عمودی نظریے ہی کو رہنما اصول کے طور پر برتا تھا۔ سرسید تحریک کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے

ادب کو ایک سماجی عمل متصور کیا بلکہ سماجی تبدیلی کا محرک بھی قرار دیا۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو سرسید کی تحریک اور اس تحریک کے کافی عرصہ بعد ابھرنے والی ترقی پسند تحریک میں مماثلت بھی دریافت کی جاسکتی ہے۔ بالخصوص نظریے کی تشہیر کے ضمن میں ایک بلند بانگ لہجہ کی نمود دونوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ دونوں کے یہاں منزل کا تصور واضح اور آدرش سے انسلاک قطعی ہے اور ہر چند کہ دونوں کی منزلیں جدا جدا اور آدرش مختلف ہیں۔ تاہم دونوں نے اپنے اپنے زمانے کی دیگر معتدل آوازوں یا سرگوشیوں کو نظر انداز کرنے یا دبا دینے کی کوشش کی ہے (مثلاً" سرسید تحریک کی گونج میں آزاد' شبلی' امداد امام اثر اور وحید الدین سلیم کی آوازیں دب گئیں یا دبا دی گئیں) یہی کچھ اپنے زمانے میں ترقی پسند تحریک نے کیا جب اس نے ڈھول تاشوں کے جلو میں اپنے مسلک کی تشہیر کی اور اپنے راستے میں ابھرنے والی دیگر آوازوں کو سنا ان سنا کر دیا یا انہیں دبانے کی کوشش کی مثلاً" ترقی پسند ناقدین کا عام رویہ' غیر ترقی پسند ادباء کا بائیکاٹ یا انہیں ترقی پسند رسائل میں چھاپنے سے انکار وغیرہ' مگر ذکر سرسید تحریک کا تھا جس کے رد عمل میں اردو ادب کے عمودی رویے کا احیاء ہوا۔ اس عمل کی ابتداء اس رومانی انداز نظر کے فروغ سے ہوئی جو تصوریت ماورائیت اور جنتِ گمشدہ کی تلاش پر منتج ہوا تھا اور جس نے حسن اور مسرت کو بطورِ خاص اہمیت دی تھی اور ادب پارے کی جمالیاتی پرکھ کو بنیادی شے قرار دیا تھا۔ سجاد انصاری' سجاد حیدر یلدرم' مہدی افادی' ل احمد' نیاز فتح پوری' عبدالرحمان بجنوری اور بعض دوسرے ناقدین اور نثر نگار اصلاً" رومانی نقطۂ نظر ہی کے مبلغ تھے۔

افقی تناظر کے سلسلے میں سرسید تحریک کے بعد آنے والی ترقی پسند تحریک نے سوسائٹی کے جملہ پرتوں بالخصوص اس کے معاشی اور طبقاتی پہلوؤں کو سامنے لا کر اسے ایک متوازی قوت کے طور پر پیش کیا تو سماج کا ایک ایسا فعال رخ سامنے آگیا جو سرسید کے دور میں نظروں سے اوجھل تھا۔ یوں دیکھئے تو ترقی پسند تحریک کی اہمیت اور افادیت سے کوئی انکار نہیں کر سکتا۔ دوسری طرف عمودی تناظر کے سلسلے میں میرا جی' حلقہ ارباب ذوق کی تحریک نیز نفسیات میں دلچسپی لینے والے ناقدین اور اسی زمانے میں انگلستان اور امریکہ میں پروان چڑھنے والی "نئی تنقید" کی وجہ سے کئی نئے ابعاد پیدا ہوئے جن کا اردو تنقید کے مزاج سے آشنا ہونے کے لئے مطالعہ کرنا سود مند ثابت ہو سکتا ہے۔

عمودی پہلو کی حامل تنقید میں میرا جی ایک بڑا نام ہے جس نے سماجی تناظر کے مقابلے میں ثقافتی تناظر کو اہمیت دی۔ اصلاً" میرا جی کی حیثیت ایک Pointer کی ہے۔ میں نے اپنے ایک مضمون میں اس بات کا اظہار کیا تھا کہ ادب میں میرا جی اس ریلوے جنکشن کی طرح ہے جہاں سے نئی نئی لائنیں آگے کو جاتی ہیں۔ اسی لئے نئی پود پر میرا جی کے گہرے اثرات مرتسم ہوئے ہیں۔ میرا جی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس نے اپنے عصر کے قطب نما کا رخ تبدیل کرنے کی کوشش کی یعنی اسے ثقافتی عناصر کی طرف موڑ دیا۔ اس نے یہ کام دو سطحوں پر انجام دیا۔ ایک شعوری سطح پر جہاں اس نے "مشرق و مغرب" کے نغمے لکھے اور دوسرے اپنی شاعری کی سطح پر جہاں اس نے غیر شعوری طور پر اس برصغیر کے ثقافتی مواد کو ابھرنے کی کھلی چھٹی دی۔ یونگ نے کہا تھا کہ ہمارے لاشعور کے پیچھے اجتماعی لاشعور ہے جو انسان کے نسلی ماضی ہی کا نہیں بلکہ اس کے حیوانی ماضی کی یادوں کا بھی ایک گودام ہے۔ جہاں سے یادیں آرکی ٹائپل امیجز کی صورت میں ابھر کر فن کے ذریعے خود کو ظاہر کرتی ہیں۔ میرا جی کا موقف بھی قریب یہی تھا۔ وہ اپنی تنقید میں بار بار نسل کے ماضی میں جھانکنے کی کوشش کر رہا تھا۔ گو اس کی یہ کوشش محض اشاراتی نوعیت کی تھی۔ اصل میں میرا جی اپنی شاعری میں ابھرا جہاں نسل کے ماضی نے اپنے جملہ ثقافتی امیجز اور عوامل کے ساتھ درشن دیا۔ سو میرا جی جدید اردو تنقید بلکہ جدید اردو شاعری میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعری میں اس لئے کہ اس نے جدید اردو نظم کو منظر نگاری اور افادیت پسندی یا نعرہ بازی سے اوپر اٹھا کر ذات کے اندر جھانکنے کی راہ دکھائی اور تنقید میں اس لئے کہ اس نے تخلیق کے تجزیاتی مطالعہ کا آغاز کیا جو حلقہ ارباب ذوق کے انداز نقد و نظر میں متشکل ہو کر مغرب کی متوازی "نئی تنقید" کا دیسی روپ ثابت ہوا۔

بحیثیت مجموعی میرا جی نے خود بھی نیز حلقہ ارباب ذوق کے ذریعے بھی جس تنقید کو ابھارا اس کی تین سطحیں تھیں۔ ایک سطح تجزیاتی مطالعہ کی تھی۔ دوسری نفسیاتی زاویہ نگاہ کی اور تیسری جمالیاتی پرکھ کی! جہاں تک نفسیاتی مطالعہ کا تعلق ہے تو اس سلسلے میں ابھی اردو ادب کی رسائی زیادہ تر ایڈلر اور فرائڈ کے نظریات تک تھی جو عمودی عمق کے مقابلے میں افقی پھیلاؤ کے علمبردار تھے مگر اسی زمانے میں زیر سطح اور کہیں کہیں واضح الفاظ میں یونگ کے نفسیاتی مکتبِ فکر اور اس کے وسیلے سے ثقافتی تناظر کی طرف اشارے ابھرنے لگے تھے۔

اس سلسلے میں سب سے اہم کام ریاض احمد نے انجام دیا جس نے اپنے زمانے کے ناقدین کو اس بات کا احساس دلایا کہ ادب ایک عارضہ نہیں ہے جس کا تحلیل نفسی کی مدد سے علاج کیا جائے۔ چنانچہ اس نے یونگ کا بطور خاص ذکر کیا اور ثقافتی تناظر کا احساس دلایا۔ ریاض احمد حلقہ ارباب ذوق کے ایک اہم رکن تھے۔ لہٰذا ان کے مضامین میں ثقافتی حوالہ اصلاً" اس عمودی زاویہ نگاہ ہی کا ایک پہلو تھا جو حلقہ ارباب ذوق کی تحریک کے ذریعے ابھر رہا تھا۔ بایں ہمہ اس دور میں (مراد تقسیم ملک کے فوراً" بعد کا دور ہے) فرائڈ اور ایڈلر کا ذکر زیادہ ہوا۔ وجہ یہ ہے کہ فسادات کے باعث بہت سے نفسیاتی عوارض پھیلے جن کی عکاسی اس زمانے کے ادب میں ہوئی۔ لہٰذا تنقید کے فرائیڈین مکتب فکر کی ضرورت محسوس ہوئی تاکہ اس زمانے کے ادب کا تجزیاتی مطالعہ ہو سکے۔ پاکستان کی حد تک میرا جی' محمد حسن عسکری' ریاض احمد' وجیہہ الدین احمد' حزب اللہ' ڈاکٹر وحید قریشی' سلیم احمد اور بھارت کی حد تک ابن فرید' سید شبیہہ الحسن' دیوندرا سر' ڈاکٹر محمود الحسن رضوی' ڈاکٹر شکیل الرحمان' ڈاکٹر سلام سندیلوی اور بعض دوسرے ناقدین زیادہ تر فرائڈین تجزیئے ہی کی طرف راغب ہوئے۔ اس سلسلے میں محمد حسن عسکری ثقافتی جڑوں سے منقطع اور عصری مسائل سے منسلک ہوئے۔ دوسری یہ کہ ان کا طبعی میلان بھی جنسی معاملات نیز تحلیل نفسی کی طرف زیادہ تھا جو ان کے افسانوں مثلاً" پھسلن' حرامجادی اور چائے کی پیالی میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے مگر حسن عسکری کے اس خاص رویے سے قطع نظریہ یک حقیقت ہے کہ تقسیم ملک کے بعد پاکستان میں تو یونگ بتدریج مقبول ہوتا چلا گیا اور یونگ کے حوالے سے ثقافتی تناظر کو اہمیت ملتی چلی گئی جب کہ بھارت میں فرائڈ کی مقبولیت بدستور باقی رہی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ پاکستان ایک نیا ملک ہونے کے باعث اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش میں تھا جب کہ بھارت میں جڑوں کی تلاش کا کوئی مسئلہ نہیں تھا کیونکہ وہ تو زمین کی بالائی سطح پر ہی نظر آرہی تھیں۔ چنانچہ بحیثیت مجموعی بھارت کے ناقدین نے یونگ کے نظریات سے مدد نہیں لی حتیٰ کہ بعض نے تو پاکستان کے ان ناقدین کی سرزنش بھی کی جنہوں نے فرائڈ کے مقابلے میں یونگ کو زیادہ اہمیت دی تھی۔

پاکستان میں اردو ادباء کا ایک فعال گروہ سرزمین پاکستان کو نفسیاتی سطح پر اپنا رہا تھا اور اسی سرزمین میں اپنی جڑوں کی تلاش میں تھا۔ تنقید کی سطح پر ڈاکٹر محمد اجمل' سجاد باقر

رضوی، ڈاکٹر غلام حسین اظہر، ڈاکٹر انور سدید، ڈاکٹر سلیم اختر، ڈاکٹر سہیل احمد خاں اور متعدد دوسرے لکھنے والے ثقافت کے حوالے سے یونگ کے تصورات کو اہمیت دینے کے حق میں تھے۔ (مجلہ اوراق کا ادبی موقف بھی یہی تھا اور "اردو شاعری کا مزاج" بھی ثقافتی تناظر کو اس کی بعید ترین جڑوں تک تلاش کرنے کی علم بردار تھی) مگر یہ تو بعد کی بات ہے جس دور کا ذکر مقصود ہے اس میں حلقہ ارباب ذوق عمودی تنقید کے ایک آرگن کے طور پر ابھر رہا تھا۔ اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ حلقہ کی تنقید اپنے زمانے کی اس مغربی تنقید سے بھی منسلک تھی جسے "نئی تنقید" کا نام ملا تھا اور جس کا نظریہ یہ تھا کہ شاعری کا بطور شاعری جائزہ لینا ہی مستحسن تھا۔ گویا نئی تنقید نے مصنف کے بجائے تصنیف کو مرکز بنایا تھا اور یہ موقف اختیار کیا تھا کہ ادبی تخلیق ایک خود کفیل اور خود مختار اکائی ہے جسے کسی Context کے تحت دیکھنا ناواجب ہے۔ تجزیاتی مطالعہ کا یہ انداز حلقہ ارباب ذوق میں بہت مقبول ہوا اسے فروغ دینے میں میرا جی، یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی اور بعد ازاں ضیاء جالندھری، وجیہہ الدین احمد، انتظار حسین، ناصر کاظمی، شہزاد احمد اور دیگر اراکین حلقہ نے ایک اہم کردار ادا کیا۔ نظم کے تجزیاتی مطالعہ کے سلسلے میں نظم کی ساخت اور اس کے Infra- Structure کو بالخصوص اہمیت ملی اور ابہام، پیرا ڈاکس، رمز، تناؤ اور رعایتِ لفظی وغیرہ کو شعری اسلوب کے خصائص متصور کرکے زیر بحث لایا گیا۔ گویا Reading -Close کے انداز نقد و نظر کو اہمیت تفویض ہوئی۔ حلقہ ارباب ذوق کی یہ ایک بڑی عطا ہے کہ اس نے شاعر کے لاشعور بلکہ اجتماعی لاشعور تک اترنے کے لئے لفظ کی ندرت اور تازگی اور نظم کے ساختیاتی تنوع اور بو قلمونی کی اہمیت پر زور دیا۔ گویا اس نے تخلیق کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے ساتھ ساتھ شعراء کی توجہ نئے تجربات کی طرف منعطف کرنے میں کامیابی حاصل کی۔ دوسرے لفظوں میں حلقہ ارباب ذوق کی رائج کردہ اس عملی تنقید میں جمالیاتی اور ادبی میزان کو اساسی حیثیت ملی نہ کہ نظریاتی، سماجی یا سوانحی مواد کو۔ یہ ایک بنیادی فرق تھا جو بعد ازاں ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک میں خاصا نمایاں ہوا۔ بہرحال حلقے نے ادب کو ادب کی میزان پر جانچنے کا رویہ اختیار کیا جس کی اہمیت سے انکار مشکل ہے۔ اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین کی خدمات کا ذکر بھی ضروری ہے۔ انہوں نے نہ صرف "ادبی دنیا" کو حلقے کا آرگن بنا دیا، بلکہ میرا جی کو ادبی دنیا سے منسلک کرکے

"نئی تنقید" کے لئے راہ بھی ہموار کی اور فن کو فن کے اصولوں پر پرکھنے نیز افسانے کا تجزیاتی مطالعہ کرنے کی روش کو بھی پروان چڑھایا۔

واضح رہے کہ جدید اردو تنقید کا عمودی تناظر محض حلقہ ارباب ذوق تک محدود نہیں تھا کیونکہ اس زمانے میں حلقے سے باہر بھی متعدد ایسے تنقید نگار موجود تھے جو جمالیاتی انداز نظر کے تحت ادب کا محاکمہ کر رہے تھے یعنی تخلیق کو افادیت یا Utility کی میزان پر تولنے کے بجائے یہ جاننا چاہتے تھے کہ تخلیق کہاں تک ان کے دلوں کو چھونے میں کامیاب ہو سکی ہے۔ اس سلسلے میں مولانا صلاح الدین احمد کے علاوہ نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، فراق گورکھپوری، اثر لکھنوی، رشید احمد صدیقی، عابد علی عابد، وقار عظیم اور متعدد دوسرے ناقدین کا نام لیا جاسکتا ہے جو ادب کو غیر ادبی مقاصد کے لئے ایک ذریعہ بنانے کی بجائے اسے مقصود بالذات قرار دینے کی حمایت کر رہے تھے۔ مگر جمالیاتی ذوق کو بنیادی حیثیت تفویض کرنے کا مطلب یہ نہیں ہوتا کہ ادب پارے کی سچائی کا اقرار کرنے کے بعد محض تاثراتی تنقید کی جائے جیسا کہ مندرجہ بالا ناقدین میں سے بیشتر نے کیا۔ کلیم الدین احمد اور دوسرے ناقدین نے تاثراتی تنقید پر اسی لئے گرفت کی ہے کہ وہ جذباتی انداز میں ناقد کے اپنے محسوسات کا اظہار کرتی ہے۔ تاہم تاثراتی تنقید کی اس بنیادی کمزوری کو مسترد کرنے کے نام پر جمالیاتی ذوق کی اساسی حیثیت کو مسترد کرنا ناروا ہے۔ جس طرح آنکھ رنگ کو، ناک خوشبو کو، کان نغمے کو اور زبان ذائقے کو پہچانتی ہے، اسی طرح جمالیاتی ذوق "فن" کو پہچاننے پر قادر ہے۔ رہا یہ سوال کہ خود جمالیاتی ذوق کیا ہے تو اس سلسلے میں کوئی حتمی بات کہنا ممکن نہیں۔ لہٰذا مجنوں گورکھپوری صاحب کا یہ کہنا کہ ہم بتا نہیں سکتے کہ فلاں شعر کو ہم نے کیوں پسند کیا ہے ایک بنیادی بات ہے اس وہبی فیصلے کے بعد تنقید کوئی بھی راستہ اختیار کرسکتی ہے۔ مثلاً" تاثراتی، تجزیاتی، نفسیاتی وغیرہ مگر اصل بات یہ وہبی فیصلہ ہے جو ذات کی عمیق ترین تہوں میں ہو جاتا ہے۔

جہاں تک پاکستان میں جدید اردو تنقید کے عمودی تناظر کا تعلق ہے تو اس نے زیادہ تر ثقافتی اور تہذیبی جڑوں کی تلاش میں خود کو اجاگر کیا ہے۔ اس ضمن میں سوچ کے کئی زاویے ابھرے ہیں۔ بعض ناقدین نے اسلامی تہذیب کے حوالے سے اردو ادب کی جڑوں کا ذکر چھیڑا ہے۔ بعض نے عجمی بندی تہذیب کو اس سلسلے میں اہمیت دی ہے (مثلاً" سلیم

احمد) بعض نے یونگین سائیکو تھراپی سے تصوف کی قدیم روایت کو ہم آہنگ پایا ہے (مثلاً ڈاکٹر محمد اجمل) اور بعض نے مادری اور پدری اسالیب اظہار کے حوالے سے ثقافتی جڑوں کی طرف متوجہ ہونے کی راہ دکھائی ہے (مثلاً سجاد باقر رضوی) گویا پاکستان میں جدید اردو تنقید کا عمودی تناظر زیادہ تر تخلیقی عمل میں ثقافتی جڑوں کی تلاش ہی کا مسئلہ رہا ہے۔ اس سلسلے میں جو مواد سامنے آیا ہے اس نے جدید اردو تنقید میں گہرائی اور وسعت پیدا کی ہے اور یوں جدید اردو تنقید کی ساکھ میں اضافہ کیا ہے۔

(۲)

پچھلی ایک دہائی کے دوران جدید اردو تنقید، مغرب کی تنقیدی تھیوری سے بھی آشنا ہوئی ہے جس کے نتیجے میں اس کا افق وسیع ہوا ہے دوسری طرف مغرب میں "تھیوری" نے پچھلی چھ سات دہائیوں کے دوران کئی کروٹیں لی ہیں۔ روسی ہیئت پسندی اور "نئی تنقید" سے لے کر ساختیات اور پھر مابعد ساختیات تک، مغرب کی "تھیوری" نے افقی اور عمودی، دونوں جہات میں پیش قدمی کی ہے۔ اول اول اس نے تخلیق کو ایک Verbal Icon کے طور پر قبول کیا اور مصنف کو پیچھے دھکیل دیا (نئی تنقید) پھر مصنف کو مسترد کیا اور "شعریات" کی کارکردگی کو اجاگر کرنے کے ساتھ ساتھ "قاری" کو اہمیت تفویض کردی (ساختیات)۔ اس کے بعد ساخت کی جگہ گورکھ دھندے کو عطا ہوئی اور معنی کے التوا کا منظر دکھاتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا گیا کہ منضبط علم کا حصول ممکن نہیں (ساخت شکنی)۔ نسوانی تنقید نے موخر الذکر نظریے کو قبول کرکے مرد کی اولیت اور اصلیت پر کاری ضرب لگائی اور "نو تاریخیت" نے تکلیتوں کی کثرت (فوکو) تکلیتوں کے فرق (دریدا) اور تکلیتوں کے ٹکراؤ (ہیرلڈ بلوم) کو موضوع بنایا۔ یوں مغرب کی تنقیدی تھیوری میں پھیلاؤ کا عمل، نیز گہرائی میں اترنے کی روش جاری رہی۔

جدید اردو تنقید نے اول اول "نئی تنقید" اور اسی حوالے سے جدیدیت کو اپنایا۔ حلقہ ارباب ذوق میں نظم کے تجزیاتی مطالعہ کی روش "نئی تنقید" سے براہ راست تو متاثر نہیں تھی مگر اس کا انداز ہو بہو وہی تھا۔ اس سلسلے میں میرا جی نے "اس نظم میں" کے تحت تجزیاتی مطالعہ کا جو انداز اختیار کیا وہ آج بھی قابل تقلید متصور ہوتا ہے۔ مگر "نئی تنقید"

بالخصوص رچرڈز کے تجزیاتی عمل سے براہ راست متاثر ہو کر نظم کے تجزیاتی مطالعہ کو اہمیت بخشنے کی روش "ادبی دنیا" میں پروان چڑھی جس کے تحت شاعر کا نام بتائے بغیر نظم پر مختلف حضرات سے تجزیے کروائے جاتے تھے۔ بعد ازاں اس روش کو محمود ایاز کے رسالہ "سوغات" اور دیگر رسائل نے بھی اپنا لیا۔ "نئی تنقید" کے یہ اثرات جو اردو تنقید میں "جدیدیت" کی تحریک میں ظاہر ہوئے' انہیں ہمارے بہت سے ناقدین نے قبول کرلیا۔ ان ناقدین میں سے بعض نے بعد ازاں "تھیوری" کے دیگر پہلوؤں کی طرف بھی توجہ کی مگر بعض "جدیدیت" ہی سے ساری عمر وابستہ رہے۔ مثلاً ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ہیئتی تنقید کی طرف متوجہ ہوئے۔ پھر انہوں نے ساختیات کو اپنایا' آخر آخر میں ساخت شکنی کو قبول کرلیا۔ ویسے ہیئتی تنقید کو اردو میں رائج کرنے والوں میں مسعود حسین خان کا نام سرفہرست ہے اور ان کی عطا کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے برعکس شمس الرحمان فاروقی کا جدیدیت سے انسلاک تمام عرصہ قائم رہا اور گو انہوں نے ساختیات اور مابعد ساختیات کا بھی بالا ستیعاب مطالعہ کیا مگر جدیدیت سے ان کا فکری لگاؤ کم نہ ہو سکا۔

"تھیوری" سے جدید اردو تنقید کے متاثر ہونے کی کہانی جدیدیت' ہائی موڈرن ازم اور مابعد جدیدیت --- تینوں ادوار سے منسلک دکھائی دیتی ہے۔ تاہم ابھی تک اردو تنقید پر جدیدیت اور ہائی موڈرن ازم کے اثرات زیادہ ہیں گو مابعد جدیدیت کے بعض پہلو بھی اب کچھ مقبول ہو رہے ہیں۔ مغرب کی "تھیوری" کو عام کرنے میں "صریر" کے مدیر ڈاکٹر فہیم اعظمی کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ انہوں نے "تھیوری" کے کسی ایک پہلو سے خود کو منسلک کرنے کے بجائے تھیوری کے تدریجی ارتقا کو ایک غیر وابستہ نقاد کی نظروں سے دیکھا اور اس کے بارے میں جانکاری مہیا کرنے کی ایک قابلِ قدر کوشش کی ہے۔ "تھیوری" کو عام کرنے والوں میں قمر جمیل' ڈاکٹر حامدی کاشمیری' دیوندر اسر' نظام صدیقی' ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی' شافع قدوائی' عتیق اللہ' شارب ردولوی' ابوالکلام قاسمی' ریاض صدیقی' ناصر عباس نیر' احمد سہیل اور بعض دوسرے ناقدین شامل ہیں۔ ریاض احمد' جمیل آذر' اقبال آفاقی اور رفیق سندیلوی نے بھی تھیوری کے بعض نکات کو اپنا موضوع بنایا ہے اور اس ضمن میں اپنی بالغ نظری کا ثبوت مہیا کیا ہے۔ جہاں تک "تھیوری" کے حوالے سے کی گئی عملی تنقید کا تعلق ہے تو "نئی تنقید" کے نظریے کے تحت اردو میں خاصا کام ہوا

ہے۔ نظم کے تجزیاتی مطالعہ کو غزل، افسانہ اور انشائیہ تک پھیلا دیا گیا ہے۔ ساختیاتی اور ساخت شکن مطالعے زیادہ تعداد میں نہیں ہوئے مگر اس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر فہیم اعظمی، شفیق احمد شفیق، ناصر عباس نیر اور بعض دوسرے ناقدین کی کاوشیں اہمیت کی حامل ہیں۔ تھیوری کو فاصلے سے دیکھنے کی جو کاوشیں ہو رہی ہیں ان میں دیوندر اسر اور حامدی کاشمیری کے ناموں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

(۷)

جدید اردو تنقید میں عمودی اور افقی پہلو دریا کے دو کناروں کی طرح ایک طویل عرصہ تک ساتھ ساتھ چلتے رہے ہیں۔ ایک طرف حلقہ ارباب ذوق کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے والی تنقید تھی جو ادب پارے میں مضمر "معانی" کی اساسی حیثیت کا اقرار کرتی تھی اور دوسری طرف ترقی پسند تنقید تھی جو ادب پارے میں سماجی، معاشی اور طبقاتی شعور کی کمی یا بیشی کی بنیاد پر اس کے اعلیٰ یا ادنیٰ ہونے کا فیصلہ سناتی تھی۔ عمودی پہلوؤں کی حامل تنقید نے ادبی تخلیق کو ایک خود کفیل اور خود مختار اکائی جانا اور اس کی بنت میں موجود اس جمالیاتی معنی کی نشاندہی کی جو انسان کا تہذیبی ورثہ ہے۔ افقی پہلوؤں کی حامل تنقید نے ایک خاص دور کے طبقات کی باہمی آویزش سے نمو پانے والی روحِ عصر کا ذکر کیا اور ادب پارے کو روحِ عصر کے تناظر میں دیکھنے کی طرح ڈالی۔

تاہم یوں لگتا ہے جیسے ۱۹۶۰ء کے بعد اردو تنقید میں امتزاجی رویہ ابھرنا شروع ہو گیا تھا یعنی عمودی اور افقی دونوں پہلوؤں سے استفادے کی صورت پیدا ہونے لگی تھی چنانچہ حلقہ ارباب ذوق کی عمودی تنقید میں عصری آگاہی کا اضافہ ہوا اور افقی تنقید میں جمالیاتی اساس کو اہمیت ملنا شروع ہوئی۔ یہی وہ زمانہ تھا جب خود مغرب میں "نئی تنقید" کے خلاف ردعمل کا آغاز ہوا۔ رولاں بارت نے تو یہ تک کہہ دیا کہ تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان بہت سے سیاسی، سماجی اور معاشی عوامل کارفرما ہوتے ہیں جو قاری کے رویے کو متاثر کرتے ہیں۔ اسی طرح ساختیاتی تنقید کے بہت سے دیگر علم برداروں نے جدید طبیعات اور لسانیات کی روشنی میں تنقید کا ایک نیا پیرایہ اختیار کیا۔ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں "نئی تنقید" اور ساختیاتی تنقید" کی آویزش تو نمودار نہ ہوئی۔ تاہم عمودی جہت کے علاوہ افقی جہت کی

کارفرمائی صاف نظر آنے لگی۔ چنانچہ روحِ عصر سے انسلاک کا پیرایہ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں امتزاجی اسلوب کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔

دوسری طرف ترقی پسند تنقید کے انتہا پسندانہ رویے میں بھی اعتدال کی صورت پیدا ہو رہی تھی۔ خود اشتراکی ممالک میں بھی سٹالن اور ماؤ کے طویل آمرانہ ادوار کے بعد اشتراکی نظام کے اندر بعض بنیادی تبدیلیوں کی ضرورت کا احساس جاگ اٹھا تھا۔ دراصل جب دو مختلف نظریوں کے حامل نظاموں کو ایک دوسرے سے نظریاتی سطح پر متصادم ہونے کے مواقع ملیں تو اس کے نتیجے میں دونوں ایک حد تک بدل جاتے ہیں مثلاً" سرمایہ دار ممالک کے اندر سوشلزم کی تحریکیں اور خود اشتراکی ممالک کے اندر روسی یا چینی وضع کا Perestroika اور شخصی سطح کی ملکیت کی طرف جھکاؤ نظریاتی لین دین کی صورت ہی میں ظاہر ہوا' یہی حال جدید اردو تنقید کے سلسلے میں نظر آتا ہے کہ ترقی پسند تنقید اور حلقہ ارباب ذوق کی تنقید ایک دوسرے پر اثر انداز ہوئیں جس کے نتیجے میں امتزاج اور توازن کی صورت وجود میں آگئی۔ مثلاً" حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں خارجی عوامل بالخصوص روحِ عصر کی اہمیت کا احساس جاگا۔ دوسری طرف ترقی پسند ناقدین کے ہاں انتہا پسندانہ رویہ باقی نہ رہا۔ چنانچہ احتشام حسین نے یہ موقف اختیار کیا کہ ترقی پسند تنقید نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظرانداز کرتی ہے نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتی ہے اور پروفیسر ممتاز حسین نے کہا کہ تنقید کرتے وقت محض یہ دیکھنا ہی کافی نہیں کہ ادب پارے میں زندگی کا صحیح عکس اور قدروں کا صحیح احساس ہے کہ نہیں بلکہ اس کی ہیئت' جمالیاتی جذبہ کی صورت آفرینی اور زبان کے حسن اور موسیقی کو دیکھنا بھی ضروری ہے۔ یوں گویا اختر حسین رائے پوری سے ممتاز حسین تک پہنچتے پہنچتے ترقی پسند تنقید میں لچک پیدا ہوئی۔ اب ترقی پسند ناقدین ادیب کو محض ایک ایسا کاری گر ماننے کو تیار نہ تھے جسے اگر کرسی کا نقشہ اور کرسی بنانے کے لئے سامان مہیا کردیا جائے تو وہ حسب منشا کرسی تیار کردے گا دوسرے لفظوں میں اب ترقی پسند ناقدین کے ہاں بھی ادب کے تخلیقی عمل سے آشنا ہونے کی وہ روش وجود میں آئی جو مغربی تنقید میں عام تھی اور جو عمودی نظریے کی حامل اردو تنقید میں بھی صاف نظر آرہی تھی چونکہ مغرب میں تخلیقی عمل سے آشنا ہونے کے لئے شعور کے ساتھ لاشعور کی کارکردگی کو بھی اہمیت ملی تھی اور ظاہر کی بو قلمونی کے پس منظر میں ایک Mode یا سسٹم کی تلاش بھی

ہوئی تھی جو سوسیور Saussure کے "لانگ" لیوی سٹراس کے "نیچر" جیکب سن کے Metaphoric اور رولاں بارت کے System کی صورت میں دیکھی جاسکتی ہے۔ لہٰذا جب ترقی پسند تنقید متوازی اندازِ نقد و نظر کے قریب آئی تو اس میں بھی تخلیقی عمل کے باب میں اندر اور باہر کی آویزش یا امتزاج کو اہمیت ملی جو گویا عمودی اور افقی مسالک کے ایک دوسرے کے قریب آجانے کی صورت بھی تھی۔ چنانچہ اب ترقی پسند ناقدین دبی زبان میں اور کبھی کبھی واشگاف الفاظ میں خارجی عوامل کے ساتھ داخلی عوامل کا بھی اقرار کرنے لگے اور تخلیق کو قدروں اور آدرشوں کے میزان پر ہی نہیں' بلکہ جمالیاتی اور داخلی عناصر کی میزان پر بھی تولنے لگے۔ اس طرح عمودی سطح کو اہمیت دینے والے ناقدین بھی یہ سوچنے پر مجبور ہوئے کہ تخلیق کا عمل محض خوشہ چینی یا غیب سے تحفہ وصول کرنے کا عمل نہیں۔ اس کارگہِ شیشہ گری میں تخلیق کار کا کام یہ ہے کہ وہ غیاب کی قوت سے ہم آہنگ ہو کر زندگی کے مظاہر' تجربات اور مسائل کے ملغوبے میں سے تخلیق کو وجود میں لائے۔

جدید اردو تنقید کا یہ امتزاجی روپ محض حلقہ اربابِ ذوق یا ترقی پسند تحریک کے ناقدین تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ ان دونوں سے لاتعلق ناقدین کے ہاں بھی فطری انداز میں ابھر آیا ہے۔ اس روپ کا احساس اول اول محمود ہاشمی کو ہوا تھا۔ پھر مشتاق قمر نے اس کا ذکر کیا۔ خود میں اپنے متعدد مضامین میں لکھ چکا ہوں کہ امتزاجی تنقید سے مراد یہ ہے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کو جملہ تنقیدی زاویوں سے دیکھنے پر قادر ہو۔ مگر تخلیق کی پرکھ میں اسی زاویے یا زاویوں کو بروئے کار لائے جن کی طلب خود تخلیق میں موجود ہو۔ اپنے ایک حالیہ مضمون میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس امتزاج کو تین سطحوں یعنی فلسفہ و فکر کی سطح' ادبی تاریخ کی سطح اور کلچر کی سطح سے عبارت گردانا ہے۔ علاوہ ازیں ڈاکٹر سید عبداللہ اور ڈاکٹر وحید قریشی کی تنقید بھی ہے جس میں کسی ایک تنقیدی مکتب کی طرف واضح جھکاؤ نہیں ہے۔ اسی طرح آل احمد سرور ہیں جو سچائی کی تلاش میں رنگ دار چشمہ استعمال نہیں کرتے۔ خورشید الاسلام اور خلیل الرحمان اعظمی نے بھی اپنی عملی تنقید میں ایک کشادہ اندازِ نظر کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہی حال ڈاکٹر یوسف حسین خاں' اسلوب احمد انصاری اور عزیز احمد کا ہے جنھوں نے تنقید کو کسی خاص مکتبِ فکر کا تابع مہمل بننے کی اجازت نہیں دی۔ بلکہ امتزاجی رویے کو بروئے کار لائے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے بھی ایک

صاحب بصیرت نقاد کی حیثیت میں کشادہ نظری کا مظاہرہ کیا ہے۔ ترقی پسند ناقدین میں سے ڈاکٹر محمد حسن، محمد علی صدیقی، حنیف فوق اور انجم اعظمی کے ہاں امتزاجی تنقید کی طرف پیش رفت ہوئی ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے ایک جگہ لکھا ہے:

"تخلیق دراصل تین سطحوں سے ہو کر گزرتی ہے۔ وہ اپنے مصنف کی ذات کا اظہار بھی ہوتی ہے، اس کے عصری شعور کی آواز بھی اور اس دور سے پیدا ہونے والی گونج بھی۔ اس لئے ہر دور کے سنجیدہ ادب کا مطالعہ لازمی طور پر مصنف کا مطالعہ (تحلیل، سیرت اور نفسیات کی مدد سے) عصر کا مطالعہ (عمرانیات، اقتصادیات اور سماجی علوم کی مدد سے) اور آفاقی اقدار کا مطالعہ (جمالیات اور تاریخ کی مدد سے) بن جاتا ہے"۔

اس بیان کی موجودگی میں تنقیدی مکاتب کی فرقہ واریت از خود ختم ہو جاتی ہے اور امتزاجی تنقید کا ایک ایسا روپ ابھر آتا ہے جو سب کے لیے قابل قبول ہے۔ بھارت کی حد تک محمود ہاشمی، شمیم حنفی، ڈاکٹر وحید اختر، ابن فرید، مظہر امام، مغنی تبسم، عمیق حنفی، نظام صدیقی، حامدی کاشمیری، مظفر حنفی، مناظر عاشق ہرگانوی، کرامت علی کرامت، ذکاء الدین شایاں، مہدی جعفر، ابوالکلام قاسمی اور متعدد دوسرے لکھنے والوں نے اور پاکستان کی حد تک مظفر علی سید، عزیز حامد مدنی، نظیر صدیقی، اقبال آفاقی، انیس ناگی، غلام جیلانی اصغر، تبسم کاشمیری، احسن فاروقی، خواجہ ذکریا، اسلم فرخی، سہیل احمد خاں، سحر انصاری، مشتاق قمر، رشید نثار، رشید امجد، سجاد نقوی، معین الرحمان، تحسین فراقی، مرزا حامد بیگ، سلیم آغا قزلباش، رفیق سندیلوی، ناصر عباس نیر، شہزاد منظر، محمود واجد، صبا اکرم، احمد ہمدانی اور بہت سے دیگر ناقدین نے اپنی اپنی عملی تنقید میں کم یا زیادہ اس امتزاجی رویے ہی کو برتا ہے۔

جدید اردو تنقید کے مطالعہ سے یہ بات ابھر کر سامنے آتی ہے کہ اعلیٰ تخلیق کی طرح اعلیٰ تنقید بھی ایک لمحۂ آزادی کی مرہون منت ہے یعنی ایک ایسے لمحے کی جس میں تخلیق کار یا نقاد شدت جذبات یا شدتِ نظریات سے آزاد ہو کر خود اپنے روبرو آ کھڑا ہوتا ہے۔ یوں وہ خود کو اس قابل پاتا ہے کہ تخلیق کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کر سکے۔ جدید اردو تنقید ایک طویل نظریاتی آویزش کے بعد اب آہستہ آہستہ اس "لمحہ آزادی" کی طرف بڑھنے لگی ہے اور یہ بات نہایت خوش آئند ہے۔

غزل اور جدید اردو غزل

آج سے کم و بیش ۳۳ برس قبل جب میں نے "اردو شاعری کا مزاج" لکھی تو اس میں ایک پورا باب غزل کے مزاج کو دریافت کرنے نے لئے مختص کیا۔ "گیت غزل اور نظم" کی مثلث میں مجھے غزل کا ایک ایسا مقام دکھائی دیا جو گیت کی بت پرستی اور نظم کی بت شکنی کے عین درمیان کہیں موجود تھا ایک ایسا مقام جہاں وابستگی اور انحراف کے میلانات بیک وقت کار فرما تھے۔ میرے الفاظ یہ تھے۔

> "غزل بت پرستی کی ایک صورت بھی ہے اور بت شکنی کا ایک عمل بھی۔ اس میں جزو کی بے قراری بھی ہے اور کل کا تھپک کر سلا دینے والا ہاتھ بھی۔ غزل میں ان دونوں پہلوؤں کا وجود ضروری ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا اور وہ کسی ایک پلڑے کی طرف واضح طور پر جھک جاتی ہے تو اس سے غزل کا مزاج بری طرح متاثر ہوتا ہے اردو غزل کے تدریجی ارتقا میں ایسے ادوار بھی آئے ہیں جن میں غزل توازن کی اس صفت کو برقرار نہیں رکھ سکی اور اسی لئے خالص بت پرستی یا خالص تخیل پسندی کی رو میں بہہ گئی ہے۔ تاہم بحیثیت مجموعی اس نے اپنی بنیادی صفت سے انحراف نہیں کیا"۔

غزل کی اس بنیادی صفت کو اجاگر کرنے کے لئے میں نے "اردو شاعری کا مزاج" میں غزل کے تینوں اہم موضوعات یعنی آزادہ روی کا رجحان، تصوف اور عشق کا ذکر کیا اور یہ ثابت

کرنے کی کوشش کی کہ ان تینوں موضوعات میں غزل کے خاص مزاج ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے مثلاً" آزادہ روی کے تحت غزل میں زاہد' محتسب یا ملّا کو طنز کا نشانہ بنانے اور قواعد و ضوابط کو زنجیریں اور سلاسل قرار دینے کی روش وجود میں آئی ہے۔ یہ نہیں کہ غزل قواعد و ضوابط کو مسترد کرتی ہے بلکہ وہ اس صورت حال سے انحراف کرتی ہے جس میں قواعد و ضوابط لچک سے نا آشنا ہو کر محض رسمی یا آرائشی روپ دھار لیتے ہیں۔ ایسے دور میں سوسائٹی گہری کھائیوں میں چل رہی ہوتی ہے۔ رہنے سہنے کے آداب' میل جول کے مظاہر' سوچنے سمجھنے کے زاویے' اظہار و بیان کے وظائف ---- ان سب پر ظواہر پرستی کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اجتماعی عمل پر کلیشے کی گرفت سخت ہو جاتی ہے یعنی سوسائٹی کے ضوابط کا سٹرکچر تو قائم رہتا ہے لیکن اس سٹرکچر کا انفرا سٹرکچر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جاتا ہے غزل اس صورت حال پر گرفت کرتی ہے اور یہی اس کی آزادہ روی کی اہم ترین صورت ہے۔ موجودہ دور میں اس نے سیاسی صورت حال میں ظاہر ہونے والی منافقت کو بے نقاب کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ بھی غزل کے اس مخصوص رجحان ہی کا اعلامیہ ہے گویا غزل نے سوسائٹی کے تصنع' منافقت اور فرد کو اپنا تابع مہمل بنانے کی روش کو ہمیشہ مسترد کیا ہے۔

غزل کا دوسرا موضوع تصوف ہے۔ تصوف "حقیقت" کے جزو اور کل میں تقسیم ہونے کے موضوع پر غور و خوض کرتا ہے بقول نکلسن تصوف کی ساری تاریخ اس احتجاج کو پیش کرتی ہے جو خدا اور بندے کے فراق پر معرض وجود میں آیا تھا خدا کی صفت اس کی یکتائی ہے اور بندے کی امتیازی صفت اس کی جزویت! تصوف یا تو بندے کو یہ راہ دکھاتا ہے کہ وہ اپنا آئینہ دل صاف کرے تاکہ اس میں خدا کا نور منعکس ہونے لگے یا بندے کو خدا میں جذب ہونے پر مائل کرتا ہے۔ غزل بھی جزو اور کل کے رشتے ہی کو بہ انداز دگر پیش کرتی ہے اس میں کل (ماں یا سوسائٹی) سے منسلک رہنے کا میلان بھی ابھرتا ہے اور جزو (فرد) کے اثبات ذات کا رویہ بھی مگر نہ اس قدر کہ وہ انقطاع پر منتج ہو۔ یہ بات غزل کی ہیئت میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے کہ غزل کا ہر شعر پوری غزل سے ہٹ کر اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے چنانچہ ضروری نہیں کہ غزل کے کسی ایک شعر میں پیش کیا گیا خیال' غزل کے باقی اشعار میں پیش ہونے والے خیالات سے منطقی یا موضوعی اعتبار سے منسلک بھی ہو۔

موڈ کی بات اور ہے۔ جدید غزل موڈ کو اہمیت دے رہی ہے اور اسے ایک ایسا Matrix قرار دیتی ہے جس کے اندر اس کے تمام اشعار متحرک ہوتے ہیں۔ مگر کلاسیکی غزل میں یہ بات نہیں تھی چنانچہ کلاسیکی غزل میں ایک آدھ شعر ملا یا زاہد پر طنز کرنے کے لئے مختص ہوتا' ایک آدھ میں معاملہ بندی کا مظاہرہ ہوتا۔ اسی طرح کسی شعر میں تصوف کی کوئی رمز یا زبان کا کوئی جلوہ دکھانے کی کوشش کی جاتی مگر جدید غزل نے موڈ کو قائم رکھنے کو اچھی غزل کا امتیازی وصف قرار دیا ہے اس سب کے باوجود غزل کی بنیادی صفت کہ اس کا ہر شعر غزل سے عارضی طور پر الگ ہو کر بات کرتا ہے' جدید غزل میں بھی قائم ہے غزل کی ہیئت بھی جزو اور کل یعنی پوری غزل اور "غزل کے ایک شعر" کے اس رشتے ہی کو پیش کرتی ہے جو غزل کے مزاج کا حصہ ہے۔ مثلاً" یہ کہ غزل کے تمام اشعار ردیف اور قافیہ (اور جدید غزل کے حوالے سے ایک ہی موڈ) کے تابع ہوتے ہیں مگر اس کے باوصف غزل کا ہر شعر اپنی انفرادیت کا اعلان بھی کرتا ہے مگر یہ اعلان عارضی اور ہنگامی ہوتا ہے کیونکہ وہ ساتھ ہی ردیف قافیہ کی زنجیر تھام کر دوبارہ غزل کے کُل سے ہم رشتہ بھی ہو جاتا ہے "اردو شاعری کا مزاج" میں اس بات کو ماں اور بچے کے رشتہ کی صورت میں پیش کرتے ہوئے یہ کہا گیا تھا کہ غزل کا ہر شعر بچے کی طرح ماں کی انگلی تھامے ہوتا ہے کہ اچانک وہ ماں سے ہاتھ چھڑا کر کسی نئی شے کو دیکھنے کے لئے لپکتا ہے مگر پھر بھرے میلے میں گم ہو جانے کے ڈر سے دوڑ کر دوبارہ ماں کی انگلی (قافیہ' ردیف) کو تھام لیتا ہے۔

غزل کا تیسرا موضوع "عشق" ہے جو "محبت" سے قدرے مختلف شے ہے محبت ایک "نسبتاً" محدود عمل ہے جس میں ایک فرد ایک خاص ہستی سے پیار کرتا ہے اس کے مقابلے میں عشق ایک وسیع تر کیفیت ہے جس میں معشوق شخصی حیثیت کے بجائے عمومی حیثیت میں ابھرتا ہے چنانچہ خود عشق ارضی صفات کے بجائے عمومی صفات کا حامل قرار پاتا ہے۔ معشوق کے بیان میں بھی غزل نے کسی خاص گوشت پوست کی ہستی کا ذکر نہیں کیا بلکہ معشوق کے لفظ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ چنانچہ غزل میں سراپا نگاری کی روایت بھی بعض ایسی صفات کے بیان پر مشتمل نظر آتی ہے جو غزل کے معشوقوں کا مشترکہ سرمایہ ہیں۔ یعنی ہر غزل گو شاعر کا محبوب بعض مشترک ارضی صفات ہی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ غزل کے محبوب میں شخصی خصوصیات کے بجائے عمومی صفات کی نمود غزل کے

بنیادی رجحان کا ایک منطقی نتیجہ ہے وہ یوں کہ غزل اپنی داخلیت کے باوصف ایک ایسا آئینہ ہے جس میں زندگی کا مجموعی نقش منعکس ہوتا ہے یعنی غزل کو شاعر تفصیل پسندی کے بجائے اجمالی نظر کا قائل ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ کہ غزل کے شعر میں بڑی سے بڑی حقیقت اور طویل سے طویل کہانی بھی محض ایک استعارے میں بیان ہو جاتی ہے اور شاعر کم سے کم الفاظ میں اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے کی سعی کرتا ہے وہ صداقت کی تلاش میں حقیقت کو ٹکڑوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک مجموعی تاثر کو ترتیب دیتا ہے۔ گویا غزل کے زیرِ اثر زندگی کے مظاہر ثابت حقیقتوں کی صورت میں دکھائی دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کا محبوب کسی ایسے کردار کی صورت میں ظاہر نہیں ہوا جس کی بعض شخصی خصوصیات اسے دوسرے کرداروں سے ممیّز کرسکیں بلکہ اس نے ایک روایتی پیکر یا نمونے کی صورت اختیار کی ہے اور اس میں ہمیشہ نہ صرف زمانے کے مقبولِ عام محبوب کے خصائص یکجا ہوئے ہیں بلکہ زمانے کے عالم گیر رجحانات بھی سمٹ آئے ہیں۔

اس سے مراد یہ ہرگز نہیں کہ غزل کا "عشق" محبت کی ارضی اساس سے لاتعلق ہوتا ہے اصلاً" عشق کا مجازی ہونا بہت ضروری ہے ورنہ وہ تجربے سے محروم ہو جائے گا اور شاعری اگر تجربے کے رس سے محروم ہو جائے تو وہ فلسفہ تو بن سکتی ہے مگر شاعری نہیں رہتی۔ غزل کے عشق کا بھی یہی حال ہے کہ یہ زخم لگنے ہی سے پھوٹتا ہے مگر پھر دائرہ در دائرہ پھیلنے لگتا ہے اور محبت کے حسی اجزاء کو تجرید کے پھیلاؤ سے ہم آہنگ کردیتا ہے آخر آخر میں تو عشق محبوب تک پہنچنے کا ذریعہ بھی نہیں رہتا۔ بلکہ مقصود بالذات بن جاتا ہے۔ تاہم اسے کھولیں تو اس کے مرکزہ میں محبت لہو کی ایک گرم بوند کی طرح صاف نظر آجائے گی۔ یہی غزل کی خاص بات بھی ہے کہ وہ گیت کے "عاشق" کے تتبع میں شاعر کو ایک جان باری پجاری نہیں بنا دیتی۔ بلکہ اسے جذبے کی بوجھل کیفیات سے اوپر اٹھنے پر مائل کرتی ہے۔ یہ جبھی ممکن ہے کہ محبوب محض ایک گوشت پوست کا پیکر نہ رہے بلکہ صفات اور کیفیات کا آمیزہ بن جائے۔ غزل کا عشق تجسیم اور تجرید کے نقطۂ اتصال پر جنم لیتا ہے اور یوں اس میں بت پرستی کی زیریں لہر کے ساتھ ساتھ بت شکنی کی بالائی لہر بھی صاف دکھائی دیتی ہے۔

(۲)

"اردو شاعری کا مزاج" کے کم و بیش ۲۷ برس بعد جب میں نے امیش جوشی کی اس مشہور انگریزی کتاب کا "پیش لفظ" لکھا جس میں غالب کے غزلیہ اشعار کو انگریزی میں ڈھالا گیا ہے تو میں نے انگریزی دان طبقے کے لئے غزل کے مزاج کو واضح کرنے کی بطور خاص کوشش کی۔ اس "پیش لفظ" سے یہ دو اقتباسات پیش کرنا ضروری ہیں تاکہ غزل کے بارے میں جو کچھ میں نے تین دہائیوں میں سوچا ہے اس کی تلخیص سامنے آسکے:

A verse of Ghazal is not a labyrinth of form. Rather it is a simple structure of just two lines Actually, however, each verse has to be enjoyed with reference to the Ghazal to which it belongs. This relatedness is not due to any commonality of thought-pattern nor, for that matter, the result of a mutually-held philosophic or ideological stance running through the warp and woof of that Ghazal. It is a blood –relationship. And yet each verse, like an infant, is intrinsically an entity quite different from the mother Ghazal. To exist it must feed on the rhythmic flow of its mother's milk and yet, to develop into an autonomous whole it has to stand on its own legs. Hence a verse of Ghazal is fully enjoyed only when the reader, while recognizing its individual traits, is at the same time aesthetically activated by the cumulative rhythm of the Ghazal to which it is attached."

"Both Haiku and the Ghazal have shown the same 'opening' or gap known to the deconstructive critics as 'rupture'. Earlier, Sartre also called it a rupture in the 'in-itself'. The Haiku when transformed into an icon some how creates a gap within its fold that has to be appropriated and filled by the uncanny reader. A Haiku is like 'desire' which is essentially a void. However, it is not 'nothingness'. It is replete with possibilities. It creates a vacuum that sucks in the reader who eventually fills it, getting aesthetic pleasure in the bargain. The same is true of the Ghazal. Each verse of Ghazal is like two adjacent steps of a ladder. But the two steps are so structured that one step is higher than the other. Consequently when the reader heaves himself up the ladder, he jumps over the gap or the abyss between the two steps. As every verse of Ghazal is composed of two lines (steps) this leap is

more natural and remunerative. That also accounts for the great difficulty in translating a verse of Ghazal because the leap is so delicately poised that it refuses to be rendered into a foreign language. Actually the leap being rhythmic in its import, it is difficult even to feel its touch unless one is able to frolic aesthetically along the band of its spectrum"

ان اقتباسات کی روشنی میں غزل کی جو ساخت ابھرتی ہے اس کے کئی ابعاد ہیں۔
ایک یہ کہ غزل کا ہر شعر غزل کے باقی اشعار سے نہ صرف ردیف اور قافیہ کے حوالے سے ہم رشتہ ہوتا ہے بلکہ اگر پوری غزل کو دل کی دھڑکن یا تال کی ضرب کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ خود بھی اس تسلسل میں دھڑکن یا تال کی ضرب ہی نظر آتا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ غزل کے بعض اشعار اڑنے والے اشعار کا درجہ بھی حاصل کرلیتے ہیں اور غزل سے منقطع ہو کر اپنی زندگی آپ بسر کرنے لگتے ہیں حتی کہ بعض اوقات اپنے خالق یعنی شاعر کے نام سے بھی دست کش ہو کر عوامی دانش کا حصہ بن جاتے ہیں مگر ایک تو ایسا کبھی کبھار ہی ہوتا ہے دوسرے غزل کا اچھا شعر جب غزل کی نبض کے تابع ہو کر دھڑکن کا مظاہرہ کرتا ہے تو اس کا لطف ہی کچھ اور ہوتا ہے اسی لئے غزل کا مطلع عام طور سے بہت زوردار ہوتا ہے اس میں قافیہ کی تکرار کی وجہ سے غزل کی دوہری دھڑکن شامل ہو جاتی ہے اس نکتے کو پیش کرنے کا مقصد یہ کہنا ہے کہ غزل کا بنیادی مزاج کہ "وہ کُل سے منقطع ہونے کے باوجود اس سے منسلک بھی رہتی ہے" غزل کے اندر ہونے والی تمام تر تبدیلیوں کے باوجود آج تک اپنی جگہ قائم ہے۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے ایک اور نکتہ یہ ابھرتا ہے کہ غزل کی ساخت عمودی طور پر ہی تہ در تہ نظر نہیں آتی بلکہ افقی طور پر بھی اس کا ہر شعر دوئی کا مظاہرہ کرتا ہے مگر اس طور کہ ہر شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک وقفہ یا Gap نمودار ہوتا ہے جسے قاری عبور کرتا ہے۔ وہ اشعار جن میں یہ وقفہ نمودار نہیں ہوتا "بیانیہ" کی صورت اختیار کرکے غزل کے مخصوص مزاج سے الگ ہو جاتے ہیں۔ جس طرح زینے کے دو قدموں کے درمیان ایک خلا ہوتا ہے جسے زینے پر چڑھنے والا پھلانگتا ہے اسی طرح غزل کے اندر کے خلا کو بھی قاری پھلانگتا ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ پھلانگنا نچلی سطح سے اوپر والی سطح کی طرف ہوتا ہے۔ چنانچہ شعر سے لطف اندوز ہونے کے لئے ایک تخلیقی جست بھرنا لازمی قرار پاتا ہے تاہم یہ بات واضح رہے کہ ایسا جبھی ممکن ہے کہ خود غزل کے شعر کے اندر بھی تخلیقی

جست موجود ہو اگر شعر بیانیہ کی ذیل میں آچکا ہوگا یا اس میں موجود تخلیقی جست کمزور ہوگی تو اسی اعتبار سے قاری کا تخلیقی عمل بھی متاثر ہوگا۔

غزل کے مزاج سے پوری طرح آشنا ہونے کے لئے اس ایک بات پر غور کرنے کی بھی ضرورت ہے کہ تاحال انسان اور کائنات کے باہمی رشتے نے تین صورتیں اختیار کی ہیں۔ پہلی صورت وہ ہے جس میں THOU - I کا رشتہ ابھرتا ہے۔ انسان محسوس کرتا ہے کہ وہ خود بھی فطرت کا ایک روپ ہے اور فطرت میں جذب ہونا ہی اس کی عزیز ترین منزل ہے یہ صورت حال شاعری کے حوالے سے گیت میں اور فکر کے اعتبار سے اس صوفیانہ مسلک میں دیکھی جاسکتی ہے جو انسان اور کائنات میں کوئی تفریق نہیں کرتا۔ قدیم قبائل میں مینا Mana کا جو تصور رائج تھا وہ اس صورت کی بہترین عکاسی کرتا ہے۔ قدیم قبائل کا یہ عقیدہ تھا کہ تمام اشیاء ایک ایسی قوت کے اندر موجود ہیں جو دھند کی طرح ہر طرف پھیلی ہوئی ہے مگر یہ دھند کہیں کہیں اکٹھی بھی ہو جاتی ہے مثلاً" کسی درخت' دریا' پہاڑ' غار یا شیمن میں اور وہ متبرک قرار پاتا ہے۔ انسان اور کائنات کا یہ رشتہ مشابہتوں اور مماثلتوں کی اساس پر استوار ہے اور فلسفے کے حوالے سے افلاطونی اعیان کی طرف بھی ذہن کو متوجہ کرتا ہے جو کائنات کا بلیو پرنٹ ہیں۔ ویدانت اور تصوف نے بھی نظر آنے والی کائنات کو مایا یا سراب قرار دیا ہے اور اصل کی یکتائی کے سوا او . کچھ نہیں دیکھا۔ گیت اس یکتائی کا اقرار یوں کرتا ہے کہ محبوب کی ذات میں فنا ہو جانے ہی کو اصل منزل گردانتا ہے۔

انسان اور کائنات کے رشتے کی دوسری صورت I and You کی ہے جس میں قربت کا منظر ابھرتا ہے اب عاشق محبوب کی ذات میں فنا نہیں ہوتا بلکہ انتہائی جذب کے عالم میں بھی درمیانی فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔ گویا "ایک" کے اندر سلوٹ یا لکیر تو ابھرتی ہے مگر یہ لکیر ایک کو "دو" میں تقسیم نہیں کرتی جیسے مقراض سے کاغذ کو دو حصوں میں بانٹ دیا جاتا ہے۔ اصلاً" I and THOU اور I and You ایک ہی رشتہ ہے مگر لکیر یا سلوٹ کے ابھر آنے کے باعث ان دونوں کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ I and THOU کے رشتے میں بنیادی نکتہ یہ ہے کہ "I" محض فریب نظر ہے۔ قائم و دائم ہستی صرف Thou ہے جب کہ I and You کے رشتے میں یہ بات ابھرتی ہے کہ دونوں اپنی اپنی جگہ موجود ہیں مگر ان میں وہی ماں اور بچے کا رشتہ موجود ہے جو غزل کی اساس ہے جب تک بچہ رحم مادر میں تھا

تو دونوں میں رشتہ I and Thou کا تھا مگر جب بچہ ماں کے وجود سے الگ ہوا تو یہ رشتہ I and You میں تبدیل ہوگیا۔ یعنی ایک ایسے رشتے میں ڈھل گیا جو انضمام کے بجائے ہم رشتگی کا آئینہ دار تھا۔ انضمام میں فرق کی نفی ہو جاتی ہے مگر ہم رشتگی میں دونوں فریق ایک دوسرے سے جڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غزل میں ہم رشتہ ہونے کی یہی صورت ابھری ہے یہاں قطرہ دجلہ میں جذب نہیں ہو رہا بلکہ جزو کل کی ہمہ جہتی اور ہمکناری کے روبرو کھڑے ہو کر اپنی ذات کا اثبات کرتا ہے۔

انسان اور کائنات کے رشتے کی تیسری صورت I and it کے رشتے میں اجاگر ہوتی ہے یہ صورت جدید دور میں ابھری ہے جہاں "I" نے اپنے مدمقابل کو عزیز ترین منزل قرار دینے کے بجائے اسے ایک ایسی بے جان موجودگی قرار دیا ہے جس سے متصادم ہونا اور جس کو فتح کرنا انسان کا مقصد حیات ہے۔ نیچر اور کلچر کے متذکرہ بالا رشتوں کے حوالے سے دیکھیں تو انسانی کلچر یا تو نیچر کا عکس بن کر نمودار ہوتا ہے یا اس کا انگ بن کر ظاہر ہوتا ہے مگر I and it کے رشتے میں انسانی کلچر اور نیچر کے درمیان Polarization یا تصادم وجود میں آ جاتا ہے اب "I" ایک خود مختار خود کفیل اور مقصود بالذات ہستی ہے جو کائنات پر غالب آنا چاہتی ہے۔ انفرادیت سے عبارت ایک قطعاً الگ وجود بن کر نمودار ہونے کا یہ رویہ واضح طور پر نظم میں دکھائی دیتا ہے۔ غزل کی ہیت میں دو پرتوں (مصرعوں) کو جوڑنے کا عمل ملتا ہے مگر یہ جوڑ ڈھیلا ہے اور جا بجا Gaps چھوڑ جاتا ہے۔ دوسری طرف نظم کی بنت کاری گنجان ہے۔ لہٰذا اس کی ہیت میں تو Gaps نہیں ابھرتے۔ البتہ اس کے وجود اور باہر کی کائنات میں جا بجا Gaps نظر آتے ہیں جنہیں بھرنے کی کوشش میں شاعری لطیف ترین کیفیات کو جنم دیتی ہے۔ اصلاً نظم ایک ایسی فلم کی طرح ہے جو تسلسل کے تابع ہے۔ جب کہ غزل اس فلم کی طرح ہے جو Discontinuities سے عبارت ہے یعنی جو مختلف Scenes کے ٹکڑوں اور قاشوں میں بٹ کر اس طور پیش ہوتی ہے کہ نامیاتی تسلسل کہیں بھی نظر نہیں آتا مگر فلم کی کتر بیونت کے پیچھے کہانی کا سٹرکچر موجود ہوتا ہے۔ غزل کے عقب میں ردیف قافیہ کا سٹرکچر موجود ہے مگر غزل کا ہر شعر Discontinuity کا اعلامیہ بن کر نمودار ہوتا ہے یہ ہر قدم پر ملنے اور بچھڑنے کا منظر دکھاتا ہے۔ دوسری طرف نظم ایک مربوط اکائی کے طور پر ابھرتی ہے۔ نظم کے Gaps اس کی ساخت اور ہیت میں

نہیں ہوتے بلکہ I and it کے درمیان ہوتے ہیں جنہیں بھرنے کی کوشش میں نظم کبھی تو خارج کی تہہ میں اتر جاتی ہے اور کبھی داخل کے گہراؤ میں اتر کر Palimpsest Text کی صورت میں نظر آنے لگتی ہے۔

پچھلی نصف صدی کے دوران اردو غزل نے زمانے کی بدلتی ہوئی ترجیحات' نئے رویوں اور کروٹوں کے باوجود اپنے اصل مزاج سے روگردانی نہیں کی۔ غزل کا بنیادی وصف کہ وہ یکسر ضم ہونے کے بجائے روبرو آنے کو زیادہ پسند کرتی ہے' پچھلے پچاس برس کی غزل میں بھی بدستور دکھائی دیتا ہے۔ روبرو آنے کا مطلب یہ ہے کہ کل اور جزو کو ایک دوسرے سے جدا کرنے والی لکیر تو روشن ہو مگر دونوں ایک دوسرے سے منسلک اور جڑے ہوئے بھی رہیں۔ جڑنا اور اسی حوالے سے قربت یعنی Contiguity کو اہمیت دینا غزل کا ایک خاص پہلو ہے۔ ہر زمانے میں غزل نے اپنے دور کی اشیاء اور مظاہر سے خود کو جوڑے رکھا۔ مثلاً" اٹھارویں انیسویں صدی کی اردو غزل میں ایک طرف درباری کلچر سے ایمجری اخذ ہوئی ہے تو دوسری طرف طوائف کے کوٹھے سے۔ اسی طرح سپاہ گری کے مظاہر نے بھی غزل کی ایمجری کو متاثر کیا ہے۔ اردگرد کے ارضی ماحول سے منسلک ہونے کا یہ انداز پچھلے پچاس برس کی غزل میں بھی موجود ہے۔ تاہم غزل سے مس ہوتے ہی اردگرد کے ماحول کی اشیاء' میلانات اور کروٹیں اپنی مادی سطح سے اوپر اٹھتی ہوئی بھی نظر آتی ہیں۔ پچھلے پچاس برس کے دوران اردو غزل نے کلاسیکی دور کی اشیاء اور مظاہر کی ایمجری کو ترک کرکے جس نئی ایمجری کو اپنایا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے کہ اردو غزل میں منسلک ہونے یا اپنے ماحول کے قریب آنے کا میلان بدستور موجود ہے۔ بے شک ایسے شعراء بھی ہیں (اور خاصی بڑی تعداد میں موجود ہیں) جو ابھی تک قدیم انداز بیان اور اس کی قدیم تر ایمجری کو (جو مے و مینا' قاتل' تلوار و سناں' تیرو کماں' ساقی' دربان' رقیب' قاصد' مسیحا' شمع' پروانہ' گل و بلبل' قیس و فرہاد وغیرہ سے بھری پڑی ہے) استعمال کرنے پر راغب نظر آتے ہیں' مگر جدید غزل کے شعراء نے پرانی طرز کو ترک کرکے نئے زمانے میں نمایاں ہونے والی اشیاء اور مظاہر سے منسلک ہونے کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس ضمن میں "اردو شاعری کا مزاج" سے یہ اقتباس بات کی پوری طرح وضاحت کرسکتا ہے:

"جدید غزل میں پیڑ' جنگل' پتھر' برف' گھر' شہر' پتے' شاخیں'

دھوپ، سورج، دھواں، زمین، آندھی، کھڑکی، دیوار، منڈیر، گلی، کبوتر، ڈھول، رات، چاندنی اور درجنوں دوسرے الفاظ اپنے تازہ علامتی رنگوں میں ابھر آئے ہیں۔ ان لفظوں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ یہ اپنے ماحول کے عکاس ہیں اور زمین کی باس، رنگ (اور ذائقہ) کو قاری تک پہنچاتے ہیں۔

یہ نہیں کہ کلاسیکی دور میں یہ چیزیں موجود نہیں تھیں، یقیناً" موجود تھیں مگر چونکہ اس دور میں غزل زیادہ تر ایک بند شہری معاشرہ سے آشنا ہوئی تھی جس میں طوائف سپاہی اور دربار کے اثرات قوی تھے اس لئے اس دور کی غزل نے بھی اپنی امیجری زیادہ تر ان اداروں سے اخذ کی۔ جدید دور میں صنعت، مشین، شہروں کے بڑا ہونے، بین الاقوامیت، اور دیگر نئے مظاہر اور میلانات کے روبرو آنے سے جو منظرنامہ ابھرا ہے وہ پہلی صورت حال سے ایک بڑی حد تک مختلف ہے۔ چونکہ غزل میں اشیاء اور مظاہر کو مس کرنے کا میلان قوی ہے لہٰذا اس نے اس نئے منظرنامے سے بھی خود کو جوڑا ہے جس کے نتیجے میں نئی امیجری کی تخلیق ہوئی ہے۔

پچھلی نصف صدی کے دوران اردو غزل نے یکے بعد دیگر تین کروٹیں لی ہیں پہلی کروٹ تقسیم کے لگ بھگ اس وقت نمودار ہونا شروع ہوئی جب ترقی پسند شعراء نے (جو پہلے غزل کے مخالف تھے) غزل کو قبول کر لیا۔ غالباً" انہیں اس بات کا احساس ہو گیا تھا کہ غزل کی رسائی عوام تک نسبتاً" زیادہ ہے لہٰذا وہ اس کے ذریعے اپنا پیغام عوام تک بآسانی پہنچا سکتے ہیں۔ غزل کی اس کروٹ کا نمائندہ شاعر فیض تھا۔ فیض نے یہ کیا کہ کلاسیکی غزل کی لفظیات، امیجری اور تلمیحات کو تو قبول کر لیا مگر انہیں ذرا سا Twist دے کر ان کا رخ سیاسی اور معاشرتی مسائل کی طرف موڑ دیا۔ یوں وہ کلیشے کی دست برد سے محفوظ ہو گیا۔ یہی کام فیض سے پہلے اقبال نے کیا تھا۔ اقبال نے بھی کلاسیکی غزل کی لفظیات اور امیجری کا رخ موڑ دیا تھا۔ تاہم ان دونوں میں فرق یہ تھا کہ فیض نے ایک خاص سیاسی، معاشی اور معاشرتی صورت حال کو منقلب کرنے کے لئے ایسا کیا جبکہ اقبال نے داخلی منطقوں کو وسیع کرنے اور نقاب اندر نقاب حقیقت کا عرفان حاصل کرنے کے لئے غزل کے پیمانے کو استعمال کیا۔ فیض اپنے زمانے کے آدمی کی مادی اور سماجی حیثیت کو ایک خاص بلیو پرنٹ کے

مطابق از سر نو صورت پذیر کرنے کا آرزو مند تھا جب کہ اقبال اپنے زمانے کے "انسان" کو ایک روحانی نشاۃ الثانیہ سے متعارف کرنے کے متمنی تھے۔ فیض کے ہاں فرد کے مقابلے میں ایک یوٹوپین سماج کو زیادہ اہمیت حاصل تھی جس کے ساتھ فرد کا وہی رشتہ تھا جو پرزے کا مشین سے ہوتا ہے جب کہ اقبال فرد اور سماج کے ایک ایسے متوازن رشتے کے علمبردار تھے جو صنوبر کے بیک وقت آزاد اور پابہ گل ہونے کی صورت میں انہیں نظر آیا تھا۔ فیض مادی ہمہ اوست کا قائل تھا جب کہ اقبال بے خودی کے علی الرغم خودی کی نشوونما کے حامی تھے۔ مختصر یہ کہ فیض کے ہاں فرد کی حیثیت دب گئی تھی۔ فیض کا فرد زیادہ سے زیادہ ایک باغی تھا تاہم وہ ایک ذریعہ تھا جس کا مقصد معاشرے کے نشیب و فراز کو ہموار کرکے خود ختم ہو جانا تھا۔ اس کی اپنی کوئی دائمی حیثیت نہیں تھی۔ جب کہ اقبال کے ہاں "فرد" ایک ایسے نئے روپ میں ابھرا جو نہ تو باغی کا روپ تھا اور نہ تابع مہمل کا! بہرکیف جہاں تک پچھلی نصف صدی کی اردو غزل کا معاملہ ہے تو اس میں اولین کروٹ فیض ہی نے مہیا کی جب اس نے غزل کی مستعمل لفظیات اور امیجری کو بعض سیاسی سماجی تقاضوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ اسی حوالے سے فیض کی غزل میں رہبر' رہزن' غم دوراں' غم جاناں' دار' میخانہ' زنجیر' سلاسل' گلشن اور متعدد دوسرے الفاظ استعمال کئے گئے۔ اس ضمن میں فیض نے زیادہ اثرات غالب سے قبول کئے مگر یہ اثرات زیادہ تر غالب کے لہجے اور خاص الفاظ کی تکرار کے حوالے سے تھے۔ غالب کے خیال کی جست' فرد کا محشر خیال بننا اور تناظر کا پھیلاؤ فیض کو نصیب نہ ہوا اور وہ اپنی زندگی کے واقعات کے حوالے سے عوام کے سیاسی اور سماجی شعور کی آبیاری میں ہمہ تن مصروف رہا۔ غزل میں فیض کی یہ جہت عوامی اپیل رکھتی تھی۔ اسی لئے بہت مقبول ہوئی۔ مقبولیت کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ فیض کے اشعار کو اس کی زندگی کے واقعات کی روشنی میں نیز عوامی آدرشوں کے حوالے سے پڑھا گیا۔ فیض کے معاصرین (بالخصوص ترقی پسند شعرا) بھی اس کے اسلوب' امیجری اور سیاسی سماجی جہات سے متاثر ہوئے (بعض نے تو کھلم کھلا فیض کی تقلید بھی کی حتیٰ کہ فیض کی کتابوں کے عنوانات کو بھی معمولی سی تبدیلی کے ساتھ قبول کر لیا) دلچسپ بات یہ ہے کہ اگرچہ فیض نے اپنے زمانے کی لفظیات کے مقابلے میں کلاسیکی غزل کی لفظیات کو زیادہ استعمال کیا تاہم ایک تو (جیسا کہ میں نے اوپر کہا) اسے Twist دے کر تبدیل کر دیا۔ دوسرے فیض نے اپنے زمانے کی سیاسی

اور سماجی تحریکات کو براہ راست مس کیا اور یوں غزل کے اس پہلو کو قائم رکھا جو Contiguity سے عبارت ہوتا ہے۔

پچھلے پچاس برسوں کے دوران غزل میں نمودار ہونے والی دوسری کروٹ کا محرک ناصر کاظمی تھا۔ جہاں فیض' غالب کے لہجے سے متاثر تھا وہاں ناصر کاظمی میر کا والہ و شیدا تھا۔ ناصر کاظمی نے میر کے لہجے کو اپنایا جس میں سلاست' درد مندی اور زمین سے منسلک ہونے کا میلان قوی تھا۔ غالب گلشن نا آفریدہ کا عندلیب تھا اس کے ہاں تخیل کی کار فرمائی توانا اور سوچ کے امکانات وسیع تھے جب کہ میر کے ہاں زمین اور اس کے مظاہر سے قربت زیادہ تھی۔ ناصر کاظمی جب میر سے متاثر ہوا تو اس نے میر کی تقلید میں اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زمین اور اس کے مظاہر کو دیکھا جس کے نتیجے میں سامنے کی گری پڑی چیزیں اسے صاف دکھائی دینے لگیں۔ کلاسیکی غزل' فارسی غزل کے بطن سے پیدا ہونے کے باعث ایران کی سطح مرتفع اور اس کے صحراؤں اور باغوں کی فضا سے زیادہ متاثر تھی۔ ناصر کاظمی نے اپنا رشتہ غزل کے اس تناظر سے توڑ کر جب اپنی زمین اور اس کے مظاہر سے جوڑا تو اردو غزل میں ایک نئے دور کا آغاز ہوگیا۔ اس کی مثال لفظ ''سرو'' کے استعمال میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے کلاسیکی غزل میں محبوب کے قد کو بالعموم ''سرو'' سے تشبیہ دی گئی ہے مثلاً'' سرو قد یا سرو رواں وغیرہ مگر ناصر کاظمی نے سرو کو بطور ایک بلند بالا درخت پیش کرتے ہوئے اس کی چوٹی پر بیٹھی ہوئی ''فاختہ'' کی چپ' یا Apathy کے بارے میں سوال کیا ہے اور یوں انبوہ میں رہتے ہوئے فرد کی تنہائی کو اجاگر کردیا ہے۔ سرو میں افقی پھیلاؤ کے بجائے عمودی اٹھان کی صورت موجود ہوتی ہے جو معاشرے سے کٹے ہوئے فرد کی ذہنی حالت کو پوری طرح پیش کرتی ہے۔ ناصر کاظمی نے اس سے فائدہ اٹھایا ہے ناصر کاظمی نے اسی طرح درختوں' اینٹوں' دیواروں' گلیوں' بارشوں اور کھیتوں سے اخذ کردہ ایمیجری میں فرد کی تنہائی کو اجاگر کیا ہے۔ فیض کے پیش کردہ ''طاقتور شخص اور معاشرے'' کے رشتے میں عوام یعنی عام لوگوں کا اجتماع مظلوم ہے جب کہ طاقتور شخص چاہے وہ سیاسی آمریت کا نمائندہ ہو یا دولت مند ہونے کے حوالے سے الگ دکھائی دے رہا ہو' استحصال اور ظلم کا علمبردار ہے۔ بعض اوقات معاشی یا سماجی مفادات کے لئے ایسے لوگ یا جماعت کام کرنے لگتے ہیں چنانچہ فیض نے اس قسم کی ظالم جماعتوں کے مقابلے میں معصوم عوام کو پیش کرکے معاشرتی اور معاشی تضاد کو

اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ مجموعی اعتبار سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ فیض کے سامنے شخص یا اشخاص کی ایک جماعت ہے جو معاشرے پر غالب آنا چاہتی ہے جب کہ بقول فیض عوام کی حکمرانی ہونی چاہئے۔ دوسری طرف اقبال کے مطابق فرد اور معاشرے میں توازن قائم ہونا ضروری ہے اصلاً" ناصر کاظمی' اقبال کے موقف کا حامی نظر آتا ہے کیونکہ اس نے بھی فرد اور سماج میں غالب اور مغلوب کا رشتہ نہیں دیکھا بلکہ ہزار سطحوں پر فرد اور سماج کے لین دین یا Interactions کو اجاگر کیا ہے تاہم اس آویزش میں فرد کے ہاں تنہائی' اعصابی تناؤ' بے معنویت اور بحران کی جو صورت ابھری ہے وہ نئے قومی اور بین الاقوامی تناظر کے حوالے سے ہے جب کہ اقبال کے ہاں فرد اور سماج کے مثالی رشتے کی تلاش اور قیام پر زیادہ زور ہے۔ فرد کی یہ تنہائی ناصر کاظمی اور اس کے بعد آنے والی نئی نسل میں سب سے نمایاں موضوع ہے اس پر کچھ اثرات تو نفسیات کے مرتب ہوئے ہیں جس نے فرد کو "اڈ" اور سپر ایغو کی بھاری چٹانوں کے عین درمیان پستا ہوا دیکھا اور کچھ موجودیت کے جس نے فرد کی تنہائی' بے معنویت' متلی کی کیفیت اور بحران کو نمایاں کیا نیز بطور for-itself اسے in-itself کے روبرو آنے اور یوں ایک ایسے لمحے سے آشنا ہونے کا موقعہ عطا کیا جو اصلاً" آزادی کا وہ لمحہ تھا جو انتہائی بحران کی حالت ہی میں نمودار ہوتا ہے۔

ناصر کاظمی سے نئی غزل کا باقاعدہ آغاز ہوا گو ناصر کاظمی سے پہلے ہی یہاں وہاں غزل گو شعرا کے ہاں نئے زمانے کے شواہد نظر آنے لگے تھے۔ بہرحال ناصر کاظمی کی اٹھان کے کچھ ہی عرصہ بعد غزل کا یہ نیا رجحان تین ایسے غزل گو شعراء کے ہاں دکھائی دیا جن میں سے ایک کو وقت نے زیادہ دیر تک مطلع ادب پر رہنے کی اجازت نہ دی۔ دوسرا جو جلد ہی اپنا رخ بدل کر شعوری تجربات کی طرف راغب ہوگیا اور تیسرا جس نے غزل کے جدید اسلوب نیز اپنے باطن کو بے نقاب کرنے کی روش اختیار کئے رکھی۔ پہلا شاعر شکیب جلالی تھا جس نے ایک ایسے حساس فرد کی کہانی لکھی جو سوسائٹی کے بوجھ تلے پس کر آخر کار خود کو فنا کردینے کے در پے ہوتا ہے اور فرد کی تنہائی اور بے معنویت کو سوسائٹی کے آگے سینہ سپر ہونے کے ایک کربناک لمحے میں اجاگر کرتا ہے۔ یہی کچھ شکیب جلالی نے کیا۔ دوسری طرف ظفر اقبال نے بھی فرد کی بے معنویت کو اجاگر کیا جب اس نے فرد کو ایک ایسے شخص کی صورت میں دیکھا جس نے کاغذ کا لباس زیب تن کر رکھا تھا جسے شہر سے نکلتے ہی بارش نے

آ گیا تھا۔ فرد اور معاشرے کی آویزش میں یہ وہ کربناک لمحہ تھا جب فرد کا سارا مدافعتی نظام ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے اور وہ بھرے میلے میں مادر زاد برہنہ ہو جاتا ہے تیسرا شاعر شہزاد احمد تھا جس نے فرد اور معاشرے کی جنگ میں فرد پر بیتنے والے کربناک لمحات کو نئے نئے زاویوں سے دیکھا اور تادیر دیکھتا چلا گیا۔ شہزاد احمد کا اصل موضوع بھی فرد کی آزادی تھا۔ آزادی صرف سیاسی یا سماجی مشین کے ہاتھوں ہی سلب نہیں ہوتی' ذہنی اور نفسیاتی سطحوں پر ہونے والی سرد جنگ سے بھی لرزہ براندام ہوتی ہے علاوہ ازیں کائنات کے حوالے سے فرد کے ہاں بے وقعت ہونے کا جو احساس ابھرا ہے وہ بھی اس کے اشرف المخلوقات ہونے کے عقیدے پر کاری ضرب لگاتا ہے۔ متذکرہ بالا دونوں شاعروں کے مقابلے میں شہزاد احمد کا داخلی منطقہ زیادہ کشادہ تھا اور طبعیات میں دلچسپی لینے کے باعث اس کے ہاں فرد اور سوسائٹی کا رشتہ ''فرد اور کائنات'' کے رشتے کی صورت اختیار کر گیا تھا لہٰذا اس کی غزل میں فرد کے ہاں تنہائی اور بے معنویت اور حصول آزادی کی جو روش وجود میں آئی وہ نوعیت کے اعتبار سے مختلف تھی۔

ناصر کاظمی کی جلائی ہوئی شمع اور اس کے بعد تین اہم غزل گو شعرا کی آمد سے نئی غزل کا جو انداز اور رنگ نمایاں ہوا وہ وقت کے ساتھ روشن تر ہوتا چلا گیا ہے۔ آج صورت حال یہ ہے کہ جدید غزل لکھنے والوں کی تعداد اتنی زیادہ ہو چکی ہے کہ ایک ہی مضمون میں ان سب کا ذکر بے حد مشکل نظر آتا ہے۔ ان میں منیر نیازی' ناصر شہزاد' کرشن ادیب' باقی صدیقی' ریاض مجید' افتخار نسیم' شہریار' انور شعور' بانی' محمد علوی' آزاد گلاٹی' مظفر حنفی' ہیرا نند سوز' صبا اکرم' اکبر حمیدی' شاہد شیدائی' عباس رضوی' اقبال ساجد' حیدر قریشی' اسلم کولسری' احمد مشتاق' نصیر احمد ناصر' افتخار عارف' جلیل عالی' انور سدید' حامدی کاشمیری' نسیم سحر' حسین مجروح' منیر سیفی' غلام جیلانی اصغر' خورشید رضوی' رفیق سندیلوی' اظہار شاہین' سبین مرزا' اظہر نفیس اور اختر ہوشیار پوری کے نام فوری طور پر ذہن میں آتے ہیں مگر ان کے علاوہ بھی ایک خاصی بڑی تعداد ایسے شعراء کی ہے جو معیار کی بلندی اور موضوعات کے تنوع کے حوالے سے کسی طور بھی ان سے کم مرتبہ نہیں ہیں۔ علاوہ ازیں ایک بڑی تعداد بالکل نئے لکھنے والوں کی بھی ہے جو نئی غزل کے مزاج سے آشنا ہیں اور سہل ممتنع کی سطح پر آج کے اس ''فرد'' کے داخلی کرب کو بیان کر رہے ہیں جس کے سامنے

اکیسویں صدی ایک بہت بڑے in-itself کی صورت ابھر آئی ہے اور اب اسے اپنے نیٹ میں پھانس لینے کے در پے ہے۔ گویا جدید ترین غزل میں بھی "آزادی" کا وہی مسئلہ موجود ہے جو اول اول ناصر کاظمی کی غزل میں ابھرا تھا مگر صورتحال کے بدل جانے کے باعث یہ مسئلہ اب بہت زیادہ گھمبیر ہونے لگا ہے۔

ناصر کاظمی سے لے کر آج کے نئے لکھنے والوں تک جدید غزل کا جو پیکر نمایاں ہوا ہے اس کی پہلی خصوصیت فرد کی تنہائی اور بے معنویت ہے دوسری خصوصیت "لمحہ آزادی" کے روبرو آنا ہے مگر یہ آزادی محض سیاسی یا معاشی نوعیت کی نہیں۔ اس آزادی کے نفسیاتی' موجودی اور آفاقی پہلو بھی ہیں جن کا اوپر ذکر ہوا ہے۔ تیسری خصوصیت یہ ہے کہ نئی غزل کو ایک "نئے پیکر" کے وجود میں آنے کا احساس بھی ہونے لگا ہے۔ نفسیات کی زبان میں اس نئے پیکر کو شاید Wise Old Man کا نام ملے مگر میں اسے "دوسری ہستی" کہتا ہوں۔ جدید اردو غزل کے یہ چند اشعار ملاحظہ ہوں جو اس "دوسری ہستی" کی موجودگی کا اعلامیہ ہیں:

ذہن کے تاریک گوشے سے اٹھی تھی اک صدا
میں نے پوچھا کون ہے اس نے کہا کوئی نہیں

○

میرے اندر بیٹھا کوئی میری ہنسی اڑائے
ایک پلک کو اندر جا کر باہر بھاگا آؤں

○

یوں رات کو ہوتا ہے گماں دل کی صدا پر
جیسے کوئی دیوار سے سر پھوڑ رہا ہے

○

یونہی بے آباد لگتا ہے یہ بوسیدہ مکاں
ورنہ کس نے جھانک کر دیکھا ہے اندر کی طرف

○

گھر سے چلا تو چاند میرے ساتھ ہو لیا

پھر صبح تک وہ میرے برابر چلا گیا

○

مجھے پہچان لو اس خاک و خوں میں
میں صدیوں بعد پھر ظاہر ہوا ہوں

○

شہر میں ہے کون واقف میرے خدوخال سے
کس نے دیکھا میرا چہرہ میری مٹھی کھول کر

○

ترچھے سورج کی شعاعیں دے گئیں اک ہم سفر
میرا سایہ ہی میرے قد کے برابر ہو گیا

○

سائے کی طرح ساتھ چلے گی کوئی صدا
سنسان جنگلوں میں اکیلے بھی جا کے دیکھ

○

مجھ میں جو رہتا ہے اپنی فکر کرے وہ
میرا کیا ہے میں تو اک دن مر جاؤں گا

○

کنار آب کھڑا خود سے کہہ رہا ہے کوئی
گماں گزرتا ہے یہ شخص دوسرا ہے کوئی

○

دل کے ملبے میں دبا جاتا ہوں
زلزلے کیا میرے اندر آئے

○

وہ تو سمندروں کی طرح شانت ہو گیا
گہرائی کا اب اس کی ہمیں کیا پتہ چلے

○

مجھ کو اک قطرہ بے فیض سمجھ کر نہ گزر
پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

○

آنگن آنگن سناٹا ہے گلی گلی سنسان
کس آسیب کے سائے سے ہے ہر بستی ویران

○

سج سج انگنائی میں ○ ننگے پیر ٹہلتی دھوپ

○

بدن دریدہ میں جس، جنگ جیت کر لوٹا
تو مجھ کو دیکھ کے دربند کرلیا اس نے

صاف لگتا ہے کہ نئی غزل کا شاعر کسی ایسی دوسری ہستی (The Other) کا ذکر کر رہا ہے جو ابھی پوری طرح ابھر کر تو اس کے سامنے نہیں آئی لیکن جس نے ایک آسیب کی طرح اس کے "گھر" پر قبضہ ضرور کرلیا ہے اور اب کبھی تو اس کے وجود کے اندر زلزلے لاتی ہے، کبھی اس کے سینے کی دیوار سے اپنا سر پھوڑتی ہے، کبھی سائے کی طرح سنسان جنگلوں میں اس کا پیچھا کرتی ہے کبھی چاند کی طرح صبح تک اس کے برابر چلتی ہے۔ کبھی آب رواں کے آئینے میں اسے دکھائی دیتی ہے اور کبھی برملا کہہ اٹھتی ہے کہ مجھے پہچانو، میں صدیوں تک چھپی رہی لیکن اب ظاہر ہوگئی ہوں۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ نئی غزل میں یہ جو "دوسری ہستی" ظاہر ہوئی ہے یا کم سے کم جس کے مخفی ہاتھ کا دباؤ شاعر نے اپنے شانے پر محسوس کیا ہے، کون ہے؟ اس کی بے قراری اور کسمساہٹ کی نوعیت کیا ہے؟ نیز اس کی آواز میں وہ کون سا کرب ہے جس نے شاعر کی ذات کو محض دو نیم نہیں بلکہ ریزہ ریزہ کردیا ہے۔ جس طرح Three Faces of Eve میں جب ایک شخصیت کے اندر سے دوسری شخصیت برآمد ہوتی تھی تو پہلی شخصیت از خود بجھ جاتی تھی بالکل اسی طرح نئی غزل میں اس دوسری شخصیت نے اپنے وجود کا اعلان کرکے پہلی شخصیت میں دراڑیں سی پیدا کردی ہیں اور وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر زمین پر گرنے لگی ہے ٹوٹ پھوٹ کے اس منظر کو کسی بھی نئی

غزل میں دیکھا اور دکھایا جاتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ پہلی شخصیت شاعر کی ذات کا وہ اجتماعی رخ ہے جو صدیوں کے مدو جزر کے بعد ایک اکائی کی صورت میں مرتب ہوا تھا اور جو اب نئے زمانے کی بے پناہ کلبلاہٹ کی زد پر آکر جگہ جگہ سے تڑخنے لگا ہے چونکہ شاعر ایک نہایت حساس ہستی ہے اس لئے اس نے دوسروں سے کہیں پہلے اس شکست و ریخت کا نظارہ کرلیا ہے معاً" اسے محسوس ہوا ہے کہ وہ تو اپنی ذات کا اصل رخ ہی نہیں رہا بلکہ محض ایک نقاب (mask) کی حیثیت اختیار کرگیا ہے شخصیت کے بجائے نقاب بن جانے کے اس کربناک احساس نے آج کے نئے غزل گو شاعر کے وجود کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا ہے اور وہ ایک بے پتوار کشتی کے مانند بری طرح ڈولنے لگا ہے مگر اصل بات شاید یہ نہیں کہ خول یا نقاب ٹوٹ یا پھٹ رہا ہے بلکہ یہ ہے کہ اندر کی ہستی باہر آنے کے لئے بے تاب ہوگئی ہے اور اپنے زور میں باہر کے نقاب کو تار تار کر رہی ہے ایک مثال سے اس کی وضاحت کچھ یوں ہوگی کہ درخت کی بیرونی چھال جگہ جگہ سے تڑخ سی گئی ہے کیونکہ بہار کا پیغام پاتے ہی اس کے اندر سے ایک نئی اور تازہ چھال ابھرنے لگی ہے جو اپنے زور نمو میں پرانی چھال کو ٹکڑے ٹکڑے کر رہی ہے۔

آج کے نئے شاعر نے تخلیق کے اسی نازک مقام پر کھڑے ہو کر غزل کہی ہے ایک طرف تو وہ چھال (اجتماعی رخ یا معاشرہ) کے ٹوٹنے کا منظر دکھاتا ہے اور اس کے لئے دھوپ، صحرا، زلزلہ، سوکھی دھرتی، پت جھڑ، راکھ کا ڈھیر، کھڑکتے پتے، ترچھا سورج اور لاتعداد دوسرے مظاہر کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے اور دوسری طرف وہ بار بار اپنے اندر کی کسمساہٹ اور بے قراری کا ذکر کرتا ہے اور آسیب زدہ مکان یا اندھے کنویں میں جھانک کر اور جنگل یا صحرا کی جانب مراجعت کرکے اپنی تلاش کرنے لگتا ہے۔ تیسری طرف وہ اس "نئی ہستی" کے ظہور کا احساس دلاتا ہے جو اندھے کنویں، جنگل یا آسیب زدہ مکان سے رہائی پانے کے لئے بے تاب ہے۔ واضح رہے کہ یہ "نئی ہستی" شاعر کی ذات کے اجتماعی رخ کے پیچھے سے ابھر کر باہر کو لپک رہی ہے اور اس کی یہ لپک غزل کی اس بنیادی جہت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے جس کا رخ ہمیشہ اندر سے باہر کی طرف رہا ہے۔

یوں دیکھئے تو نئی غزل کا شاعر ایک بے پناہ تخلیقی کرب کی زد پر دکھائی دیتا ہے اس کے وجود کے اندر کلبلاہٹ اور کہرام سا مچا ہے، وہ خود ٹوٹ پھوٹ رہا ہے اور اس کے اندر سے

ایک نیا پیکر (دوسری ہستی) برآمد ہونے کے لئے بے تاب ہے۔ ابھی ابھی میں نے غزل کی اس "دوسری ہستی" کا ذکر کیا ہے۔ مزید یہ کہنا چاہتا ہوں کہ مجھے یہ ہستی قوت اور تازگی کا مظہر دکھائی دی ہے اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اکثر و بیشتر مجھے شاعر کے اجتماعی رخ کی وساطت ہی سے اس "دوسری ہستی" کی کلبلاہٹ اور بے قراری کا احساس ہوا ہے تاہم کبھی کبھی ایسا بھی ہوا ہے کہ یہ ہستی اپنے میڈیم کو عبور کر کے خود اپنی آواز میں بھی باتیں کرنے لگی ہے اس آواز میں جو اعتماد، قوت اور تازگی ہے اس کے ثبوت میں نئی غزل کے وہ اشعار پیش کئے جاسکتے ہیں۔ جن میں شعراء نے تعلی سے کام لیا ہے مگر یہ تعلی رسمی اور روایتی نہیں بلکہ انوکھی اور فطری ہے۔ اس قسم کی باتیں کہ

پھیل جاؤں گا کسی روز سمندر کی طرح

○

خود اپنی دید سے اندھی ہیں آنکھیں
خود اپنی گونج سے بہرا ہوا ہوں

○

وہ تو سمندروں کی طرح شانت ہوگیا

وغیرہ۔ اس ہستی کی نورانی صورت اور اس کی پراعتماد آواز کی پوری طرح مظہر ہیں۔ نئی ہستی کے جنم کے حوالے سے دیکھیں تو شاید یہ پہلا موقع ہے کہ اردو غزل اتنے بڑے پیمانے پر تخلیقی کرب سے آشنا ہوئی ہے۔ بیسویں صدی کے فرد کی حساس طبیعت اور پلک جھپکنے میں بات کی تہ تک پہنچ جانے کی صلاحیت نے اس کے ہاں زمانے کی مخفی کروٹوں کا نباض بننے کی جو روش پیدا کی تھی، اصناف ادب میں اس کا بہت عمدہ اظہار نئی غزل میں ہو رہا ہے۔ یوں بھی غزل وہ واحد صنف سخن ہے جو مزاجاً" معاشرے کی کروٹوں کو گرفت میں لینے کا سب سے زیادہ اہتمام کرتی ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اسے بیسویں صدی کے فرد کی باریک بینی اور ذہنی و احساسی قوت بھی حاصل ہوگئی ہے نتیجہ یہ ہے کہ غزل نے "اندر والے" کی کلبلاہٹ اور اس کے باہر کی طرف امڈ آنے کے عمل ہی کی عکاسی نہیں کی بلکہ باہر کے نقاب کے ٹکڑے ٹکڑے ہونے کا منظر بھی دکھایا ہے اور یہ ایک ایسا کارنامہ ہے جو ادب کی دنیا میں

کبھی کبھ . ہی انجام پاتا ہے۔

انشائیہ اور انشائیہ نگاری

انشائیہ کیا ہے؟--- ہمارے ہاں پچھلے تیس برس سے اور مغرب میں کم و بیش پچھلے تین سو برس سے یہ بحث جاری ہے کہ انشائیہ کیا ہے مگر تاحال انشائیہ کی کوئی ایسی تعریف یا Definition سامنے نہیں آسکی جو اس کے جملہ پہلوؤں کا احاطہ کر سکے۔ اس سے بعض لوگوں نے یہ غلط نتیجہ اخذ کیا کہ انشائیہ بحیثیت صنف ادب ناقص ہے کیونکہ اس کی حدود متعین نہیں ہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا دیگر اصناف ادب کی حدود کا تعین ممکن ہو سکا ہے؟ کیا ہم غزل یا افسانہ کے بارے میں وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ یہ کیا ہیں؟ دوسرے لفظوں میں کیا ہم ان کی کوئی ایسی تعریف وضع کر سکتے ہیں جو حتمی ہو؟ حقیقت یہ ہے کہ بیشتر اشیاء اور مظاہر کو ہم پہچانتے تو ہیں مگر ان کو بیان نہیں کر پاتے' مثلاً میں آپ سے پوچھوں کہ نیلاہٹ کیا ہے تو آپ اس کا کیا جواب دیں گے؟ یہی کہ میں اسے پہچانتا ہوں اور اسے نشان زد کر سکتا ہوں۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا آپ اسے بیان بھی کر سکتے ہیں؟ جواب یقیناً" نفی میں ہوگا' سو اصل بات یہ ہے کہ کیا آپ نے خیال' شے یا مظہر کو پہچان لیا ہے؟ نیکی' سچائی' حسن--- ان میں سے کسی کی بھی حتمی تعریف ممکن نہیں لیکن پہچان بہرحال ممکن ہے۔ میں اپنے احباب سے یہ بات بار بار کہتا رہا ہوں کہ جس طرح آپ غزل کے ہزاروں اشعار میں سے صحیح غزلیہ شعر کو پہچان کر برملا کہہ اٹھتے ہیں کہ غزل کا شعر ہوگیا۔ اس طرح آپ تربیت' ریاضت اور بار بار مطالعہ سے انشائیہ کو طنزیہ' مزاحیہ' فلسفیانہ' سائنسی یا دیگر وضع کے مضامین سے باآسانی الگ کر سکتے ہیں۔

اس دنیا میں ہر شے دوسری اشیا سے جڑی ہوئی ہے اور ہر خیال ہزاروں دیگر خیالات کی ڈور سے بندھا ہوا ہے۔ لہٰذا جب آپ شے یا خیال کے بارے میں کچھ لکھنے بیٹھتے ہیں تو اردگرد کے ہزاروں پیش پا افتادہ خیالات اور پٹی پٹائی باتیں بھی آپ کی تحریر میں شامل ہو جاتی ہیں۔ یوں آپ کی اوریجنل سوچ کے راستے میں ایک قسم کی رکاوٹ آ جاتی ہے۔ انشائیہ کا اصل کام یہی ہے کہ وہ موضوع پر خود کو اس طور مرتکز کر لیتا ہے

موضوعات کی بے جا مداخلت ختم ہونے لگتی ہے' پھر وہ موضوع کے ساتھ اس طور کھیلنے لگتا ہے جیسے وہ پہلی بار اس سے آشنا ہوا ہو۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو بچہ کا انداز نظر بھی انشائیہ نگار جیسا ہے کیونکہ وہ بھی اردگرد کی اشیا اور مظاہر کو پہلی بار دیکھ رہا ہوتا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ بچہ تو براہ راست مظاہر کی نیرنگی کا ادراک کرتا ہے جب کہ انشائیہ نگار پہلے موضوع سے چمٹی ہوئی پیش پا افتادہ باتوں کے چھلکے کو اتارتا ہے' پھر اس کے پرتوں تک رسائی حاصل کر کے حیرت زدہ ہوتا ہے۔ یوں گویا وہ اپنے تخلیقی باطن کو بیدار کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

آج سے کم و بیش بیس برس پہلے ایک کتاب شائع ہوئی تھی جس کا نام تھا۔۔۔۔ Zen and the art of motor-cycle maintenance۔ مصنف کا نام تھا رابرٹ ایم پرسگ! سننے میں آیا ہے کہ یہ بیسویں صدی کی چند اہم ترین کتابوں میں سے ایک ہے۔ اس کتاب میں یہ واقعہ بیان ہوا ہے کہ کسی امریکی پروفیسر نے اپنی کلاس کی ایک طالبہ سے امریکہ پر مضمون لکھنے کو کہا۔ چند روز کے بعد وہ طالبہ پروفیسر موصوف کی خدمت میں حاضر ہوئی اور کہا کہ وہ مضمون نہیں لکھ سکی کیونکہ اسے امریکہ کے بارے میں کوئی ایسی بات نہیں سوجھی جو پہلے سے معلوم نہ ہو۔ تب پروفیسر موصوف نے اس طالبہ سے کہا: اچھا! اگر یہ بات ہے تو تم اپنے موضوع کی طنابیں کھینچو اور امریکہ کے بجائے اپنے شہر پر مضمون لکھ لاؤ۔ چند روز بعد وہ طالبہ آئی اور کہا کہ اب کی بار بھی اسے کوئی نئی بات نہیں سوجھی۔ اس پر پروفیسر صاحب جز بز ہوئے اور طنزاً" کہا کہ اگر تم اپنے شہر پر بھی مضمون نہیں لکھ سکتیں تو شہر کے اوپرا ہاؤس کے صدر دروازے پر اپنی توجہ مرکوز کرو اور اس کے بائیں جانب کی اینٹوں کو موضوع بناؤ' یہ کہہ کر پروفیسر موصوف مسکرائے اور بات آئی گئی ہوگئی' تاہم چند ہی روز کے بعد وہی طالبہ پانچ ہزار الفاظ پر مشتمل ایک مضمون لکھ لائی۔ کہا کہ میں نے چند سطریں پہلی اینٹ پر' مزید چند سطریں دوسری اینٹ پر لکھنے کے بعد جب تیسری اینٹ پر لکھنے کا آغاز کیا تو گویا دریا کا بندھ ٹوٹ گیا اور ان چھوٹے خیالات کے ایک سیل رواں نے آگے بڑھ کر مجھے شرابور کردیا۔۔۔ دیکھا جائے تو اس طالبہ نے وہی طریق اختیار کیا تھا جو ایک انشائیہ نگار کرتا ہے۔ انشائیہ نگار بھی شے یا خیال کو اس کے ماحول سے کاٹ کر مقصود بالذات قرار دیتا اور یوں قطرے میں دجلہ دریافت کرتا ہے۔

اس کام کے لیے وہ پٹے ہوئے اور پامال طریق کار کو ترک کر کے ایک نیا زاویہ نگاہ اختیار کرتا ہے' مثلاً" وہ شے یا موضوع کے چھپے ہوئے پہلوؤں کو جاننے کے لیے یا تو اپنی جگہ سے سرک کر اسے دوسری جانب سے دیکھتا ہے یا پھر شے یا خیال کو اس کی متعین جگہ سے ہٹا کر اس کے عقبی دیار پر ایک نظر ڈالتا ہے۔ دونوں باتوں کا ایک ہی مقصد ہے یعنی موضوع کے ان دیکھے پہلوؤں تک رسائی۔ اس نکتے کو بیان کرنے کے لیے میں نے انشائیہ پر

لکھے گئے اپنے مضامین میں متعدد مثالوں سے کام لیا ہے' مثلاً" ایک جگہ میں نے لکھا ہے کہ فرض کیجئے آپ دریا کے ایک کنارے سے، اس کے دوسرے کنارے کو سال ہا سال سے دیکھتے چلے آرہے ہیں' لہٰذا ایک مستقل نوعیت کی تصویر آپ کے ذہن پر مرتسم ہو چکی ہے۔ اب آپ کسی روز دوسرے کنارے پر جانکلیں اور وہاں سے پہلے کنارے کو دیکھیں تو آپ کو ایک بالکل نیا منظر دکھائی دے گا۔ اسی طرح بچپن میں لڑکے بالے اکثر اوقات جھک کر اپنی ٹانگوں میں سے ماحول کو دیکھتے ہیں اور خوش ہوتے ہیں کہ انہیں ہر روز کا منظر بالکل بدلا ہوا دکھائی دینے لگا ہے۔ عام زندگی میں دیکھئے کہ جب آپ کسی میدان کو ہموار سطح سے دیکھتے ہیں تو آپ کو اس کی محض ایک (Dimension) نظر آتی ہے لیکن اگر آپ قریبی پہاڑ پر سے اس میدان پر نظر دوڑائیں تو آپ کو ایک اور ہی منظر دکھائی دے گا۔ شرط صرف یہ ہے کہ آپ اپنی مقررہ جگہ سے سرک جائیں۔ یہی انشائیہ نگار بھی کرتا ہے۔ وہ روایت' عادت اور انا کی دیواروں کو پار کر کے جب ایک بچے کی سی حیرت آمیز مسرت کے ساتھ اپنے ماحول کو دیکھتا ہے تو اسے وہ سب کچھ نظر آجاتا ہے جو سر پر بھاری عمامہ رکھے' ناک کی سیدھ میں پھونک پھونک کر قدم رکھنے والے بزرگوں کو کبھی دکھائی نہیں دے سکتا۔

بات کی وضاحت کے لیے میں اردو کے ایک انشائیہ "آندھی" کے بارے میں کچھ عرض کرتا ہوں۔ "آندھی" سامنے کا ایک موضوع ہے۔ جب آپ اس پر کچھ لکھیں گے تو معلوم کوائف ہی کا سہارا لیں گے' مثلاً" یہ کہ جب کسی علاقے میں ہوا کا دباؤ کم ہو جاتا ہے تو اس ملحقہ علاقے سے جہاں ہوا کا دباؤ زیادہ ہو' ہوا کے تند و تیز ریلے امنڈ آتے ہیں اور اپنے سفر کے دوران مٹی' ریت اور جھاڑ جھنکا بھی اٹھا لاتے ہیں۔ اسے ہم "آندھی" کہتے ہیں یا یہ کہ آندھی سے بہت نقصان ہوتا ہے۔ چھتیں اڑ جاتی ہیں' درخت گرتے اور انسان مرجاتے ہیں وغیرہ۔ اب اگر آپ آندھی سے کوئی مزاحیہ صورت حال پیش کرنے کے موڈ میں ہوں تو آپ وہی رویہ اختیار کریں گے جو برسات کے سلسلے میں نظیر اکبر آبادی نے کیا تھا۔ اس نے برسات سے پیدا ہونے والی مضحک صورت حال پر نسبتاً" زیادہ توجہ بھی مبذول کی تھی۔ اس کی نظم کا ایک بند مجھے یاد آرہا ہے۔ نظیر اکبر آبادی نے لکھا تھا:

کرتی ہے گرچہ سب کو پھسلنی زمین خوار
عاشق کو پر دکھاتی ہے کچھ اور ہی بہار
آیا جو سامنے کوئی محبوب گلعذار
گرنے کا مکر کر کے اچھل کود ایک بار
اس شوخ گلبدن سے لپٹ کر پھسل پڑا

اسی طرح جب آندھی کے موضوع پر طنزیہ یا رمزیہ لہجہ ابھارنا مقصود ہو تو آپ رستم کیانی مرحوم کا تتبع کرسکتے ہیں۔ ایک بار جب کیانی صاحب بھکر گئے جو آندھیوں کے لیے

بدنام ہے تو انہوں نے ایک جگہ تقریر کرتے ہوئے کہا کہ بھکر کے بارے میں یہ کیسی غلط بات مشہور ہے کہ یہاں آندھیاں بہت آتی ہیں۔ حالانکہ میرا یہ تجربہ ہے کہ بھکر میں سال بھر کے دوران صرف ایک بار آندھی آتی ہے جو اپریل سے شروع ہو کر اکتوبر تک جاری رہتی ہے۔

انشائیہ کا میدان طنزیہ' مزاحیہ یا معلوماتی طرز کے مضامین سے قطعاً" مختلف ہے چنانچہ میں نے آندھی کے موضوع پر لکھے گئے جس اردو انشائیہ کا اوپر ذکر کیا ہے' اس میں آندھی کو طنز یا مزاح کے لیے استعمال نہیں کیا گیا بلکہ آندھی کو مقصود بالذات قرار دے کر اس سے انشائی نکات پیدا کئے گئے ہیں۔ مثلاً":

۱۔ آندھی کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ آپ کی توجہ کو بیرونی مظاہر سے ہٹا کر اندر کی روشنی پر مبذول کراتی ہے۔۔۔ یہ جو عرب' ایران' ہندوستان اور چین نے زندگی اور کائنات کے بارے میں موشگافیاں کیں' کیا ان کا باعث ان ممالک کے لوگوں کی بعض غیر معمولی صلاحیتیں تھیں؟ ہرگز نہیں! ان کا باعث صرف یہ تھا کہ قدرت ان ممالک کو قرن ہا قرن تک آندھیوں سے نوازتی رہی اور ان کے باسیوں کی ظاہری آنکھوں میں خاک جھونک کر انہیں "اندر" کی تیرہ و تار دنیا کو منور کرنے پر اکساتی رہی۔

۲۔ آندھی فطرت کی جاروب کش ہے۔ اس کا کام تیزی اور پھرتی سے کوہ و صحرا' شہر و دیہات اور باغ و راغ کو ہر طرح کے خس و خاشاک سے پاک صاف کرنا ہے۔ ہمارے شہروں کے میونسپل کمشنروں کو آندھی کے طریق کار سے سبق لینا چاہیے۔

۳۔ آندھی کی برکتیں ان گنت ہیں۔ آندھی کے تھپیڑے تصنع اور فریب کے سارے پردوں کو چاک کرتے اور ہر شے کی اصل کو ننگا کر کے رکھ دیتے ہیں۔ سبک ساران ساحل کو شاید یہ بات پسند نہ آئے لیکن اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ شخصیت کی تکمیل آندھی کے بے رحم تھپیڑوں ہی کی مرہون منت ہے اور جس شخص کی زندگی میں کبھی آندھی نہیں آئی' اس کی حالت قابل رحم اور اس کی ذہنی پختگی محل نظر ہے۔

آپ نے دیکھا کہ کس طرح انشائیہ نگار نے ہمیں تصویر کا دوسرا رخ دکھا کر آندھی کی معنیاتی توسیع کی ہے۔ آپ نے یہ بھی دیکھا ہو گا کہ اس کے لیے مزاح یا طنز شجر ممنوعہ نہیں ہے۔ اس نے انشائیہ میں بقدر ضرورت ان کو بھی برتا ہے مگر اس طور کہ نتیجے میں تبسم زیر لب نے جنم لیا ہے نہ کہ خندہ بیباک نے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو انشائیہ کا کام موضوع پر سے متعین معانی کے میلے کچیلے پرتوں کو نوچ کر الگ کرنا تھا تاکہ نئے مفاہیم کی آمد کا راستہ ہموار ہو سکے۔ انشائیہ 'آندھی' میں یہ کام انجام دینے کی کوشش صاف نظر آتی ہے۔

اس سلسلے میں انشائیہ کو طنزیہ اور مزاحیہ سے متمیز کرنا بھی ضروری ہے۔ جیسا کہ آپ

جانتے ہیں طنز نگار ہمیشہ بلندی پر سے نشیب پر ایک نظر ڈالتا ہے جہاں اسے ناہمواریاں نظر آتی ہیں۔ دراصل نشیب بجائے خود ایک ناہمواری یا لڑکھڑاہٹ ہے جو زمین کی ہموار سطح سے منقطع ہونے کے باعث وجود میں آتی ہے۔ سو طنز نگار اس ناہمواری کو خندہ استہزا میں اڑاتا ہے تاکہ سطح دوبارہ ہموار ہو جائے۔ طنز نگار کے ہاں احساس تفاخر نمایاں اور ایذا رسانی کا جذبہ غالب ہوتا ہے۔ وہ جس چیز سے نفرت کرتا ہے اسے بیخ و بن سے اکھیڑ دینا چاہتا ہے تاکہ معاشرہ از سر نو صحت مند ہو سکے۔ دوسری طرف مزاح نگار نشیب میں خود کو لاکھڑا کرتا ہے یعنی خود ایک ناہمواری بن کر دوسروں کو اس بات کی ترغیب دیتا ہے کہ وہ اس پر ہنسیں۔ جس مضمون میں طنزیہ انداز غالب اور ہنسی کے ذریعے اصلاح احوال مطلوب ہو اسے ہم طنزیہ مضمون کہیں گے دوسری طرف جس مضمون میں مزاحیہ انداز نمایاں اور آسودگی بہم پہنچانا مقصود نظر ہو اسے مزاحیہ مضمون کا نام دیں گے۔ انشائیہ ان دونوں سے مختلف چیز ہے۔ اس کا مقصد نہ تو اصلاح احوال ہے اور نہ وہ قہقہہ اگلوا کر اور یوں اندر کی فاضل سٹیم کو خارج کر کے آپ کو آسودگی یا Relief مہیا کرنے کا متمنی ہے۔ انشائیہ اسلوب کو بہت زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ انشائیہ میں انشا کا عنصر بجائے خود اس بات پر دال ہے کہ انشائیہ اسلوب کی تازگی پر زور دینا چاہتا ہے اور اس کام کے لیے وہ مزاح اور اس کے امثال کے علاوہ تشبیہ استعارہ نیز اس سارے مواد کو بقدر ضرورت استعمال کرتا ہے جو اچھی ادبی نثر کا امتیازی وصف ہے۔ چنانچہ آپ دیکھیں کہ انگلستان میں انگریزی زبان کی لطیف ترین کروٹوں اور کیفیتوں سے طلبا کو آشنا کرنے کے لیے لائٹ ایسے یا انشائیہ کو بطور خاص نصاب میں شامل کرنے کی روش عام ہے۔ آج سے چند برس پہلے ہمارے ہاں ایف اے کے کورس میں انشائیے بھی شامل کر لیے گئے تھے جو ایک بہت اچھی بات تھی مگر بوجوہ اس روایت کو مستحکم ہونے سے روک دیا گیا اور نصاب سے انشائیے حذف کر دیے گئے۔ اب جامعہ پشاور نے انشائیہ کو اعلیٰ جماعتوں کے نصاب میں شامل کر کے ایک ایسی عمدہ مثال قائم کی ہے جو دوسری یونیورسٹیوں کے لیے بھی قابل تقلید ہے۔ اس جملہ معترضہ کے لیے معذرت خواہ ہوں مگر میں اس بات پر بہرحال زور دوں گا کہ انشائیہ وہ واحد نثری صنف ہے جو زبان کی صلاحیت کا امتحان بھی ہے اور زبان کے ارتقاء کا باعث بھی۔ یہ تو ہوئی اسلوب کی بات' انشائیہ ---- مزاحیہ اور طنزیہ مضامین سے اسلوب کے علاوہ اپنے رویے کی بنا پر بھی مختلف ہے کیونکہ جہاں طنزیہ مضمون ایک Rod of correction بن کر ابھرتا ہے اور مزاحیہ مضمون اعصابی تسکین بذریعہ ہنسی مہیا کرتا ہے وہاں انشائیہ' شاعری اور افسانے کی طرح' جمالیاتی چکاچوند بہم پہنچاتا ہے۔ شاعری یا افسانے کے ذریعے ایسا کرنا آسان ہے کیونکہ ان میں سے اول الذکر جذبات اور محسوسات کے جزر و مد کا سہارا لیتا ہے جب کہ موخر الذکر کہانی کے اتار چڑھاؤ کو بروئے کار لاتا ہے مگر انشائیہ نہ تو شاعری ہے اور نہ افسانہ' وہ تو غیر افسانوی

نثر کو ادبی درجہ عطا کرنے کی ایک کوشش ہے۔ دوسرے لفظوں میں انشائیہ کا کام "مضمون" کے پیکر کو شعر اور افسانہ کے پیکر کا ہم پلہ بنانا ہے اور یہ کوئی معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ اس ضمن میں مختلف انشائیوں سے یہ چند اقتباسات پیش کرتا ہوں جو اپنے اندر چکا چوند پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں ---- یعنی قاری کو معانی کی عام سطح سے معانی کی ایک لطیف تر سطح کی طرف جست بھرنے پر اکساتے ہیں:

"سردی طبقہ نسواں سے تعلق رکھتی ہے۔ اس لیے اس کا سارا نظام مادری ہے۔ اس میں وہی شفقت، خود سپردگی اور ملائمت ہے جو عام طور پر خواتین میں پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس گرما کا نظام پدری ہے۔ یہ باپ کی طرح قدم قدم پر آپ کو اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے آپ جب ذرا اس کے وجود سے صرف نظر کرتے ہیں تو یہ آپ کو ڈانٹ پلاتا ہے اور کبھی کبھی ایسا سلوک کرتا ہے کہ سردی کا سارا لطف اور مادرانہ شفقت یاد آجاتی ہے۔"

..... "سردی"

"شور ایک تیزابی طوفان کی طرح ہے جو سیلاب کی طرح آتا ہے اور پرامن گردو پیش کو لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اس کے برعکس خاموشی اگربتی کی خوشبو کی طرح ہے جو خود جلتی ہے لیکن دوسروں کو معطر کر دیتی ہے۔"

..... "شور"

"ہمارا یہ کرہ ارض ایک طویل و عریض پلیٹ فارم ہی تو ہے جسے بنی نوع انسان نے انوکھے رنگوں، رسیلی زبانوں، خوبصورت نسلوں اور دلکش ثقافتوں سے مزین کیا ہوا ہے۔ زمین پر ہی کیا موقوف یہ چاند اور لاتعداد ستارے جو خلائے بسیط میں معلق ہیں ان گنت پلیٹ فارم ہی تو ہیں۔ زمین سے چاند کی طرف سفر کرنے کا عمل دراصل ایک پلیٹ فارم سے دوسرے پلیٹ فارم پر قدم جمانے کا عمل ہے۔ اگر دیکھا جائے تو ہمارے جسم روح کے لیے، دماغ خیالات کے لیے اور لب بولوں کے لیے پلیٹ فارم ہی کا درجہ رکھتے ہیں جہاں وہ کچھ دیر قیام کرتے ہیں، پھر رخصت ہوجاتے ہیں۔"

.... "پلیٹ فارم"

"غزل نے قصیدے کی پسلی سے جنم لیا ہے۔ پسلی سے پیدا ہونا اپنے اندر گہری معنویت رکھتا ہے۔ نجانے کب سے غزل بے چاری قصیدے کی قید میں تھی بالکل جیسے داستان کی نرم و نازک شہزادی ہیبت ناک دیو کے طلسم میں گرفتار ہوگئی تھی، مگر یہ قید و بند والی بات بھی شاید درست نہیں کیونکہ غزل تو قصیدہ کا اٹوٹ انگ تھی۔ اس کی لاتعداد پسلیوں میں سے ایک پسلی تھی، مگر پھر ایک روز یہ پسلی قصیدے کے ڈھانچے سے منحرف ہوگئی۔ اس نے سوچا بھلا یہ بھی کوئی زندگی ہے کہ ہمہ وقت زمین بوس ہوتے چلے جاؤ۔"

...."غزل"

""ایک اچھی گاڑی ہر لحظہ ڈرائیور سے ہم کلام ہوتی ہے۔ اس پر جو کچھ گزر رہا ہوتا ہے۔ اس پر جو کچھ گزرنے والا ہوتا ہے وہ سب کچھ با آواز بلند بتارہی ہوتی ہے۔ صرف اس کو کہنے کی ضرورت ہے ـــــ جتنے ناز نخرے ہم نئی گاڑیوں کے اٹھاتے ہیں اتنے اگر پرانی گاڑیوں کے اٹھانے لگیں تو وہ مسلسل سڑک پر رہیں۔ ورکشاپ نئی گاڑی کا نخرہ ہے اور پرانی گاڑی کی مجبوری! نئی گاڑی تو خود ہم پر سوار ہوتی ہے جب کہ پرانی گاڑی پر ہم خود سوار ہوتے ہیں۔

...."نئی پرانی گاڑیاں"

""انسان کتنا بھرپور ہے۔ اسے اتنا بھی علم نہیں کہ یہ سارا جہان ہوشربا اور یہ ساری خلق خدا اس صدائے بازگشت کا ایک روپ ہے جو صدائے کن کی صورت نمودار ہوئی تھی لیکن جو آج تک بے آواز ہے۔ البتہ کسی روز یہ صدائے بازگشت صور اسرافیل بن کر پلٹے گی تو پھر شاید اسے اس کے وجود کی خبر ہوسکے۔ اس کا مطلب یہ ہوا ہے کہ ہماری چار دن کی زندگی فقط "کن" اور "صور" کے درمیانی وقفے کا نام ہے۔ کیا واقعی؟

...."صدائے بازگشت"

ان چند مثالوں سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ انشائیہ کا مسلک آزادہ روی ہے۔ وہ شاہراہ پر سفر کرنے کو ناپسند کرتا ہے۔ لہٰذا بار بار شاہراہ کو ترک کر کے چھوٹی چھوٹی پگڈنڈیوں پر سفر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ وہ اپنے عمل سے خود ہی ایک نئی پگڈنڈی تراشتا ہے۔ شاہراہ پر چلنے والوں کی نظروں میں پگڈنڈی اختیار کرنا وقت کا ضیاع ہے کیونکہ ایسا کرنے سے توجہ زندگی کے "عظیم مقاصد" سے ہٹ کر چھوٹی چھوٹی باتوں پر مرکوز ہوجاتی ہے مگر انشائیہ نگار کا کہنا ہے کہ اس کائنات میں اکبر اور اصغر (Macroاور Micro) میں حد فاضل قائم کرنا ایک بے معنی بات ہے کیونکہ یہاں جزو بھی اتنا ہی بے کراں ہے جتنا کہ کل! اور معمولی شے کو کسی دوسرے زاویے سے دیکھیں تو وہ غیر معمولی دکھائی دیتی ہے۔ ہم انسانوں نے اپنے تحفظ کے لیے ہر طرف قاعدوں' اصولوں' عقیدوں اور نظریوں کی دیواریں اٹھا رکھی ہیں۔ ان کی اہمیت سے انکار نہیں ہے مگر انشائیہ نگار کا کہنا ہے کہ اگر آپ ان دیواروں میں روزن نہیں بنائیں گے تو تازہ ہوا کی کمی کے باعث آپ کا سانس رکنے لگے گا۔ دیکھا جائے تو انشائیہ بجائے خود ایک روزن ہے جس سے لگ کر آپ نہ صرف باہر کی تازہ ہوا سے لطف اندوز ہوتے ہیں بلکہ جس کے ذریعے آپ باہر کی وسیع و بے کنار دنیا سے بھی متعارف ہوتے ہیں۔ کسی شے کو دیکھنا اسے اوڑھ لینے کے مترادف ہے۔ سو جب انشائیہ نگار روزن میں سے باہر کی دنیا کو دیکھتا ہے تو اسے گویا اوڑھ لیتا ہے۔ یوں وہ اپنے بندی خانے سے آزادی پاتا ہے۔ وہ نہ صرف خود آزاد ہوتا ہے بلکہ دوسروں کو آزادی حاصل کرنے کا ا۔۔ بھی ۔ کھاتا ہے۔ اگر کوئی صنف ادب قید و بند سے رہائی کا ایسا اچھا انتظام کر سکے تو اس

سے زیادہ جاندار صنف اور کیا ہو سکتی ہے۔ واضح رہے کہ انشائیہ ایک ایسا روزن ہے جس کا رخ باہر کے علاوہ اندر کی طرف بھی ہے۔ لہٰذا انشائیہ نہ صرف کائنات اکبر کی سیاحت کرنے میں کامیاب ہے' بلکہ کائنات اصغر کی غواصی پر بھی قادر ہے دونوں صورتوں میں اسے شے' شخصیت اور شاہراہ کی قید سے رہائی ملتی ہے۔

اوپر میں نے انشائیہ کو طنزیہ مزاحیہ مضامین سے ممیز کرنے کی کوشش کی ہے۔ اب میں چند الفاظ میں انشائیہ اور عام مضمون کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ عام مضمون سے میری مراد تنقید' تاریخ' سائنس یا سیاست کے موضوع پر لکھا گیا مضمون نہیں بلکہ عام سے غیر رسمی اور بظاہر غیر اہم موضوعات پر قلم بند کی گئی تحریر ہے۔ طنزیہ یا مزاحیہ مضمون کو انشائیہ سے الگ کر کے دکھانا آسان ہے مگر غیر رسمی موضوع پر لکھے گئے مضمون کو انشائیہ سے الگ کر کے دکھانا قدرے مشکل ہے' کیونکہ دونوں کا میدان ایک ہے تاہم انداز نظر کا فرق اتنا زیادہ ہے کہ دونوں کو ایک ہی زمرے میں شامل کرنا ممکن نہیں ہے۔ سرسید اور ان کے رفقاء نے جو مضامین لکھے ان کے موضوعات تو تقریباً" اسی وضع کے تھے جو انشائیہ نگار کو مرغوب ہیں مگر مزاجاً" یہ مضامین Essay کے تحت شمار ہو سکتے ہیں نہ کہ Light ۔ Essay کے تحت جس میں موضوع کو منطقی طور پر نہیں بلکہ تخلیقی طور پر ابھارا جاتا ہے۔ میں اس سلسلے میں ایک ہی موضوع پر لکھے گئے ایک Essay اور ایک Light ۔Essay سے چند اقتباسات بطور مثال پیش کر کے اپنی بات واضح کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔

منشی پریم چند نے "زمانہ" (دسمبر ۱۹۰۹ء) کے شمارہ میں "گالیاں" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تھا جس میں انواع و اقسام کی گالیوں کی فہرست پیش کر کے دشنام طرازی کی وبا کی مذمت کی تھی ۔ اس مضمون کے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

"اس سے بڑھ کر ہمارے قومی کمینہ پن اور نامردی کا ثبوت نہیں مل سکتا کہ جن گالیوں کو سن کر ہمارے خون میں جوش آجانا چاہیے ان گالیوں کو ہم دودھ کی طرح پی جاتے ہیں ـــــ یہ بھی قومی زبان کی ایک برکت ہے۔ قومی پستی دلوں کی عزت اور خود داری کا احساس مٹا کر آدمیوں کو بے غیرت اور بے شرم بنا دیتی ہے۔

"غصہ میں ہم گالی بکیں' دل لگی میں ہم گالی بکیں' گالیاں بک کر زور لیاقت ہم دکھائیں' گیت میں گالی ہم گائیں۔ زندگی کا کوئی کام اس سے خالی نہیں۔"

"حق تو یہ کہ ابھی تک ہمارے رہنماؤں نے اس وبا کی بیخ کنی کرنے کے لیے سرگرم کوشش نہیں کی۔۔۔ اس امر کے اعادہ کی ضرورت نہیں کہ گالیوں کا اثر ہمارے اخلاق پر بہت خراب پڑتا ہے۔ گالیاں ہمارے نفس کو مشتعل کرتی ہیں اور خودداری اور پاس عزت کا احساس دلوں سے کم کرتی ہیں جو ہمیں دوسری قوموں کی نگاہوں میں وقیع بنانے کے لیے

ضروری ہے۔"

غور کیجئے کہ منشی پریم چند کے اس مضمون میں سرسید کی آواز کتنی صاف اور واضح سنائی دے رہی ہے۔ پریم چند نے موضوع کا انتہائی سنجیدگی سے منطقی انداز میں جائزہ لیا ہے اور موضوع کے بارے میں وہ سارے حقائق پیش کر دیئے ہیں جو ہمیں پہلے سے معلوم ہیں اس پر مستزاد یہ کہ گالیوں کی بیخ کنی کے لیے ایک پنج سالہ قومی منصوبہ کی بھی سفارش کردی ہے۔ یہ تمام باتیں انشائیہ کے مزاج اور اسپرٹ کے منافی ہیں۔

منشی پریم چند نے یہ مضمون ۱۹۰۹ء میں لکھا تھا۔ اس کے تقریباً" ستر برس بعد اسی موضوع پر غلام جیلانی اصغر نے ایک انشائیہ لکھا۔ اس انشائیہ سے میں چند اقتباسات پیش کرتا ہوں تاکہ مضمون اور انشائیہ کا فرق واضح ہو سکے:

"گالی دینے کا یہ فائدہ ہے کہ آدمی گالی دے کر فارغ ہوجاتا ہے اور ذہنی طور پر ایک خوشگوار آسودگی محسوس کرتا ہے۔۔۔ اعصاب کا کھنچاؤ دور ہوجاتا ہے اور دل کی گہرائیوں میں بہجت اور سرور کا عالم ہوتا ہے۔ پنجاب میں جو آپ کو ہشاش بشاش مونچھیں، پروقار پیٹ اور بڑکیں مارتے ہوئے چہرے نظر آتے ہیں تو دراصل اس کی وجہ منہ نہار کی وہ گالی ہے جس پر تمام وید اور حکیم زور دیتے ہیں۔"

"گالی جتنی سقیم اور کمزور ہوگی، گالی دینے والے کی شخصیت اتنی ہی گھٹی گھٹی ہوگی۔ گالی جتنی پروقار اور پرزور ہوگی، شخصیت میں اتنا ہی وقار اور کشادگی ہوگی۔ چھوٹا آدمی ڈرتے ڈرتے چھوٹی سی گالی دیتا ہے اور پھر فوراً" اپنی ذات کے دڑبے میں چھپ جاتا ہے لیکن بڑا آدمی موٹی سی گالی کی کمند پھینک کر اسے اس دڑبے سے باہر کھینچ لاتا ہے۔" "گالی دینے سے جمہوریت کو فروغ ملتا ہے۔ آمریت صرف اس دور میں پنپ سکتی ہے جب گالیوں پر قدغن لگا دی جائے۔ اس لیے ایک اچھے نظام میں یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ اپنے اندر ہائیڈ پارک کی گنجائش رکھتا ہے۔"

آپ نے ملاحظہ فرمایا کہ کس طرح جب ایک ہی موضوع کسی سنجیدہ مضمون نگار کے ہاتھوں سے نکل کر ایک آزاد طبع انشائیہ نگار کے ہاتھوں میں آیا تو اسلوب اظہار کے ساتھ ساتھ اسلوب خیال بھی تبدیل ہوگیا۔ منشی پریم چند اپنے موقف کے سلسلے میں بے حد سنجیدہ ہیں۔ ان کی جگہ کوئی مزاح نگار ہوتا تو انتہائی غیر سنجیدہ ہوجاتا مگر انشائیہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ سنجیدگی اور غیر سنجیدگی کی ملتی ہوئی سرحد پر چہل قدمی کرتا ہے۔ یہ گویا پل صراط پر چلنے کا انداز ہے۔ وہ موضوع کے ساتھ گویا کھیلتا ہے۔ ایک ہی وقت میں موضوع کی ناہمواری کو بھی نشان زد کرتا ہے اور اس کے گہرے مفاہیم کو بھی، غلام جیلانی اصغر نے اپنے انشائیہ "گالی دینا" میں یہی انداز اختیار کیا ہے۔ چنانچہ جب ہم انشائیہ پڑھ چکتے ہیں تو گالیوں کی قابل مذمت بالائی سطح اور اس کے منحنی نظام کے ساتھ ساتھ نم پر اس کے گہرے مطالب اور

نئے پرت بھی عیاں ہونے لگتے ہیں۔ یوں ہم گالی کے روشن پہلوؤں تک رسائی پاکر اپنے پیش پا افتادہ روایتی' اصلاحی اور اخلاقی انداز نظر پر غور کرنے لگتے ہیں۔ انشائیہ ہنسنے ہنسانے کے عمل یا پندو نصائح کے کاروبار سے آگے کی چیز ہے جو انسانی فکر و عمل کو ایک نئے زاویے سے دیکھتی اور یوں ہمیں آگاہی کے ارفع مدارج تک لے جانے میں کامیاب ہوتی ہے۔

اردو میں مضمون نگاری کا آغاز کرنے والوں میں سرسید احمد خان کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے' مگر خود سرسید اس سلسلے میں مغرب کی مضمون نگاری سے متاثر تھے۔ سر سید کے زمانے کی مغربی ادبیات میں مضمون نگاری نے تین واضح صورتیں اختیار کر رکھی تھیں۔ ایک صورت تو علمی اور سائنسی یا اصلاحی مضامین کی تھی' دوسری طنزیہ اور مزاحیہ مضامین کی اور تیسری لائٹ ایسے کی جس میں مضمون نگار نے غیر افسانوی نثر کو ادب کی سطح تفویض کر دی تھی۔ سرسید نے ان میں سے علمی اور اصلاحی طرز کو اردو میں رائج کیا اور جہاں غیر رسمی موضوعات پر اظہار خیال کیا وہاں بھی زیادہ تر منطقی انداز ہی کو اپنایا۔ لہٰذا ہم انہیں اردو میں لائٹ ایسے یعنی انشائیہ کا موجد یا علم بردار نہیں کہہ سکتے۔ تاہم اردو نثر کے فروغ کے سلسلے میں سرسید کی عطا سے انکار ممکن نہیں ہے۔ آج اگر اردو نثر نے اپنے اندر علمی' سائنسی اور تنقیدی نظریات کو پیش کرنے کی صلاحیت پیدا کرلی ہے تو یہ سرسید کی اولین مساعی ہی کا نتیجہ ہے۔ دوسری طرف طنزیہ مزاحیہ مضامین کو اردو میں رواج دینے کے ضمن میں زیادہ اہمیت اودھ پنچ اور اس کے معاونین کو حاصل ہے گو اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ ان لوگوں نے زیادہ تر ہجویہ انداز ہی کو فروغ دیا۔ بعد ازاں اردو میں طنز اور مزاح ایک مثالی انداز میں نمودار ہوئے اور یہ سلسلہ ہمیں فرحت اللہ بیگ' فلک پیما' رشید احمد صدیقی' پطرس' کنہیا لال کپور اور امتیاز علی تاج سے لے کر مشتاق احمد یوسفی تک صاف دکھائی دیتا ہے۔ مضمون نگاری کی ان دونوں صورتوں کے بین بین خالص انشائیہ کی روش تھی جسے بعض ادبا نے غیر شعوری طور پر اپنانے کی کوشش تو کی مگر شاید ابھی اردو زبان اس سطح پر نہیں پہنچ پائی تھی کہ انشائیہ کے لطیف نکات کو گرفت میں لے سکتی یا شاید خود لکھنے والوں کے ہاں ابھی انشائیہ کا مزاج واضح نہیں تھا کہ انہوں نے اپنے مضامین میں یہاں وہاں انشائی نکتے تو پیدا کیے مگر کوئی مکمل انشائیہ لکھنے میں کامیاب نہ ہوسکے۔ اس سلسلے میں بہت سے نام گنوائے گئے ہیں۔ یہاں تک کہ بعض کرم فرماؤں نے ملا وجہی کو بھی نہیں بخشا اور اس کی کٹی پھٹی نثر پر بھی انشائیہ کا قشقہ لگا دیا ہے۔ دیگر جن لکھنے والوں کے نام لئے گئے ہیں ان میں محمد حسین آزاد' مولوی نذیر احمد دہلوی' الطاف حسین حالی' مولوی ذکاء اللہ دہلوی' رتن ناتھ سرشار' وحیدالدین سلیم' عبدالحلیم شرر اور ان کے بعد نیاز فتح پوری' شیخ عبدالقادر' مہدی افادی' ناصر علی دہلوی' سجاد انصاری' سجاد حیدر یلدرم' خواجہ حسن نظامی' ابوالکلام آزاد اور بعض دیگر اکابرین کو خاص اہمیت حاصل ہے مگر دیکھا جائے تو ان لکھنے والوں میں بھی ناصر

علی دہلوی' سجاد انصاری' خواجہ حسن نظامی اور ابوالکلام آزاد ہی وہ ادیب تھے جن کے ہاں انشائیہ کے مخصوص مزاج اور اسلوب کی طرف پیش قدمی کے شواہد ملتے ہیں۔ یہ وہ لوگ تھے جو انشائیہ نگار بنتے بنتے رہ گئے۔ وجوہ وہی تھیں جن کا میں نے ابھی ذکر کیا۔

ایک بات کا ذکر کردوں۔ یہ ادباء جن کا جھکاؤ لائٹ ایسے کی طرف تھا' انہیں اس بات کی خبر نہیں تھی کہ وہ غیر شعوری طور پر کس سنہری چڑیا کو زیر دام لانے کے متمنی ہیں۔ اس طرح پاکستان کے وجود میں آنے سے ذرا قبل کرشن چندر' فلک پیما اور رشید احمد صدیقی ابھرے جن کے ہاں بھی انشائیہ نویسی کا رجحان شعوری سطح پر موجود نہیں تھا گو ان کے مضامین میں انشائی عناصر یقیناً" موجود تھے۔ اس زمانے میں اختر اورینوی وہ پہلا ادیب تھا جس نے لوگوں کو شعوری طور پر لائٹ ایسے کے مزاج سے آشنا کرنے کی کوشش کی۔ اختر اورینوی نے علی اکبر قاصد کے مضامین کے مجموعہ کا جو دیباچہ لکھا اس میں پہلی بار نہ صرف لائٹ ایسے کے مقتضیات کے بارے میں کھل کر لکھا بلکہ لائٹ ایسے کے لیے انشائیہ کالفظ بھی استعمال کیا مگر جن مضامین (یعنی علی اکبر قاصد کے مضامین) پر اس نے لفظ "انشائیہ" چسپاں کرنے کی کوشش کی وہ عام سے طنزیہ مزاحیہ مضامین تھے جن کا انشائیہ سے کوئی علاقہ نہیں تھا لہٰذا یہ کہا جاسکتا ہے کہ اختر اورینوی انشائیہ کے مقتضیات کو پیش کرنے پر قادر تھا لیکن انشائیہ کو پہنچانے میں کامیاب نہ ہوا۔ اس لیے اس کا تجویز کردہ لفظ "انشائیہ" بھی اس زمانے میں مقبول نہ ہوسکا۔

تقسیم کے فوراً" بعد (بالخصوص پاکستان میں) انشائیہ نویسی کا رجحان اپنے واضح خدوخال کے ساتھ نمودار ہوا۔ اس زمانے میں نصیر آغا' داؤد رہبر' جاوید صدیقی' ممتاز مفتی اور امجد حسین کے ایسے مضامین سامنے آئے جن میں سے بعض انشائیہ کے اولین نمونے تھے گو ان ادبا کو اس بات کا علم نہیں تھا کہ وہ صنف انشائیہ میں طبع آزمائی کر رہے ہیں۔ دراصل یہ لوگ اپنی ترنگ میں اشیا' تجربات اور تعلقات کو الٹ پلٹ کر دیکھ رہے تھے مگر اس کے نتیجے میں ان کے ہاں جو تحریریں جنم لے رہی تھیں وہ مغرب کی مقبول صنف ادب یعنی لائٹ ایسے یا انشائیہ کے زمرے میں شامل تھیں۔ خود راقم الحروف کو اس بات کا اعتراف ہے کہ نصیر آغا کے نام سے اس کا جو پہلا انشائیہ "ادبی دنیا" میں چھپا تھا وہ بطور انشائیہ لکھا ہی نہیں گیا تھا' البتہ اس کے تین چار برس بعد قیوم نظر کے ایما پر اس نے شعوری طور پر ایک انشائیہ بعنوان "کرسی" لکھا اور یہیں سے پاکستان میں انشائیہ نگاری کی ایک باقاعدہ تحریک کا آغاز ہوگیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گو راقم الحروف کو اس بات کا علم تھا کہ وہ لائٹ ایسے لکھنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن اس کے لیے کوئی موزوں متبادل اردو لفظ ابھی اسے سوجھا نہیں تھا' چنانچہ آغاز کار میں ایسے' لائٹ ایسے' لطف پارہ وغیرہ الفاظ اور تراکیب رائج کرنے کی کوشش کی گئی مگر کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ انہی دنوں ہندوستان میں فکاہی مضامین کے لیے بعض ادبا

نے "انشائیہ" کا لفظ استعمال کرنا شروع کر دیا تھا۔ راقم الحروف نے "ادب لطیف" کی معاونت سے اس لفظ کو لائٹ ایسے کے لیے استعمال کرنے کا آغاز کیا اور خوش قسمتی یہ ہوئی کہ نہ صرف اردو انشائیہ کی تحریک کامیاب ہوئی بلکہ اس کے ساتھ ہی لفظ انشائیہ بھی مقبول ہوگیا۔

اردو انشائیہ نگاروں کی پہلی کھیپ میں مشکور حسین یاد، مشتاق قمر، جمیل آذر اور غلام جیلانی اصغر تھے۔ ان میں سے مشکور حسین یاد انشائیہ شناس تو تھے مگر ایک تو وہ اصلاحی رویے کی قدیم روایت کے تبع تھے۔ دوسرے ان کے ہاں منطقی انداز نسبتاً نمایاں تھا۔ انور سدید، شہزاد احمد، کامل القادری، تقی حسین خسرو، احمد جمال پاشا، اکبر حمیدی اور سلیم آغا قزلباش نے جو انشائیے لکھے وہ لائٹ ایسے کے معیار پر پورا اترتے تھے۔ ان کے بعد لکھنے والوں کی ایک اور کھیپ سامنے آگئی جس میں رام لعل نابھوی، محمد اسد اللہ، حیدر قریشی، عبدالقیوم حامد برگی، انجم نیازی، بشیر سیفی، جان کاشمیری، شمیم ترمذی، محمد اقبال انجم، خالد پرویز صدیقی، حنیف باوا، خیر الدین انصاری، پرویز عالم، طارق عباسی، رشید گوریجہ، محمد یونس بٹ، مشتاق احمد، ناصر عباس نیر، ڈاکٹر نعیم احمد، منور عثمانی، محمد بصیر رضا، جاوید اصغر، مختار پارس، صفدر رضا صفی، جاوید حیدر جوئیہ، رعنا صدیقی، اظہر ادیب، راجہ ریاض الرحمن، محمد عامر رانا، عذرا اصغر، شفیع بلوچ، پروین طارق، یٰسین یونس اور دیگر بہت سے انشائیہ نگار تھے جنہوں نے اس صنف ادب میں طبع آزمائی کی اور کر رہے ہیں۔ آج اردو انشائیہ اپنے عروج پر ہے اور ہر چند کہ اس تحریک کو اردو ادب کا جزو بدن بنے ابھی چالیس برس سے زیادہ کا عرصہ نہیں ہوا تاہم اس قلیل مدت میں بھی اس کے طفیل متعدد ایسے اعلیٰ پائے کے انشائیے وجود میں آئے ہیں جنہیں ہم کامل اعتماد کے ساتھ مغرب کے بہترین انشائیوں کے مقابلے میں پیش کر سکتے ہیں۔ انشائیہ کی کامیابی کا ایک اہم ثبوت یہ بھی ہے کہ انشائیہ کی صنف کے خلاف بالعموم اور اردو انشائیہ کے خلاف بالخصوص ایک اخباری مہم چلائی گئی ہے جو اب اردو کے بعض سرکاری ادبی جریدوں میں بھی نظر آنے لگی ہے۔ کسی بھی صنف ادب کی کامیابی کا اندازہ اس بات سے لگانا چاہیے کہ اس کے خلاف رد عمل کی شدت کس قدر ہے۔ انشائیہ اور اردو انشائیہ نے جو شدید رد عمل پیدا کیا ہے وہ اب سامنے کی بات ہے تاہم اس رد عمل میں مضمر بغض یا نفرت کی زیریں لہر کا احساس ابھی زیادہ لوگوں کو نہیں ہے، مگر وہ دن اب زیادہ دور نہیں ہے جب رد عمل کا یہ شخصی پہلو قاری پر عیاں ہوجائے گا۔ جب ایسا ہوا تو اردو انشائیہ کے فروغ کے راستے میں آخری رکاوٹ بھی باقی نہیں رہے گی۔

غالب کا ایک شعر

غالب کا ایک شعر ہے۔

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

غالب کے اس شعر میں تخلیقی عمل کے جن مراحل کا ذکر ہوا ہے ان میں بالترتیب غیب، مضمون، خیال، آواز اور خامہ ابھر کر سامنے آئے ہیں۔ غیب وہ منطقہ ہے جس میں زماں اور مکاں کی دوئی ناپید ہے، جہاں لاتناہیت تمام حدود کو عبور کر چکی ہے۔ سارے نشیب و فراز اور جزر و مد ہموار ہو گئے ہیں۔ یہ ایک طرح کا "خالی پن" یا VOID ہے جس میں اندر اور باہر کی تفریق تک موجود نہیں ہے۔ پہلے اور بعد کی تقسیم بھی مٹ گئی ہے۔ تاہم "نہ ہونے" کا یہ عالم ایک ایسی موجودگی بھی ہے جس سے وقتاً فوقتاً "ہونے" کا کوندا باہر کو لپکتا ہے۔ غالب نے اس کوندے کو "مضمون" کا نام دیا ہے۔ ہمارے ہاں "مضمون" کا لفظ بالعموم موضوع یا معنی یا داخلی تجربہ کی نشاندہی کے لئے مختص رہا ہے۔ ممکن ہے شعوری سطح پر غالب کے پیشِ نظر بھی مضمون کا یہی مفہوم ہو۔ مگر لاشعوری سطح پر غالب کے اس شعر میں مضمون کا لفظ "کوندے" کے مفہوم ہی میں استعمال ہوا ہے۔ کوندا، جو ایک ایسی نورانی عبارت ہے جس کا کوئی متعین معنی برائے ترسیل نہیں ہے (کوہ طور کا واقعہ پیش نظر رہے جہاں اس کوندے نے نظروں کو خیرہ کر دیا تھا اور یوں ناقابلِ ترسیل ہونے کا ثبوت مہیا کر دیا تھا) گویا مضمون ایک ایسی تجرید ہے جو قوسوں، لکیروں، زاویوں یا بقول دریدا TRACES

TRACKS GROOVES CHANNELS PATHS اور FURROWS پر مشتمل ہے۔ یہ ایک طرح کا دکھائی نہ دینے والا خاکہ یا بلیو پرنٹ ہے' اقلیدس کا ایک غیر مربوط منظر جس نے ابھی اپنی پیشانی پر معنی کا تلک نہیں لگایا۔ مگر بعد ازاں لکیروں اور Traces کی حامل اس تحریر پر "خیال" کے نقوش ابھرنے لگتے ہیں یعنی صورتیں اور Icons نمودار ہوتے ہیں۔ خیال آفرینی کے اس عمل کو بت گری کا عمل بھی کہا جاسکتا ہے۔

نفسیات والے آر کی ٹائپ کو نظر نہ آنے والی کھائی سے موسوم کرتے ہیں مگر جب یہ کھائی صورت پذیر ہوتی ہے تو اسے Archetypal Image کا نام دیتے ہیں یہی عمل مضمون' کے 'خیال' میں منتقل ہونے میں دکھائی دیتا ہے غالب یہ کہہ رہا ہے کہ شعر وجود میں آنے کے لئے متعدد منازل سے گزرتا ہے ان میں سے پہلی منزل "غیب" ہے جو ایک بے انت خالی پن کا وہ عالم ہے جو اصلا" "ہونے" کا منبع اور مصدر ہے دوسری منزل اس سلوٹ یا کروٹ کی ہے جو ایک نورانی لکیر کی طرح' غیب کی سفید بے داغ چادر پر نمودار ہوتی ہے۔ تیسری منزل خیال آفرینی کا وہ جہان ہے جس میں لکیریں اور سلوٹیں جڑ کر اور رنگوں کو خود میں جذب کرکے صورتوں میں منتقل ہو جاتی ہیں۔

غالب کے اس شعر میں اگلا مرحلہ "نوائے سروش" کا ہے جو صریرِ خامہ سے ایک مختلف شے متصور ہوتی ہے۔ مگر غالب اس بات کو نہیں مانتا۔ اس کے نزدیک صریرِ خامہ اصلا" وہی نوائے سروش ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی لپکی تھی لیکن جو بعد ازاں بصورت "صریرِ خامہ" سنائی دی۔ ویسے بھی کوندے اور آواز میں جو وقفہ محسوس ہوتا ہے وہ دراصل رفتار کے فرق کا زائیدہ ہے۔ روشنی کی رفتار' آواز کی رفتار سے بہت زیادہ ہے۔ لہٰذا یوں لگتا ہے جیسے روشنی پہلے وجود میں آئی اور آواز بعد میں! حالانکہ دونوں نے بیک وقت جنم لیا تھا تاہم رفتار کی تیزی کے باعث روشنی تو فی الفور پہنچ گئی لیکن آواز نے پہنچنے میں دیر کردی۔ غالب نے اس نازک فرق کو خوب پہچانا ہے اور اس لئے صریرِ خامہ کو نوائے سروش کا نام دیا ہے جو مضمون کے کوندے کے ساتھ ہی وجود میں آگئی تھی۔ اگر یہ بات ہے تو پھر روشنی اور آواز میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اگر فرق ہے تو فقط یہ کہ آواز روشنی کا نطق ہے۔ بے شک کائنات کی تخلیق روشنی کے ایک کوندے سے ہوئی مگر آپ اسے آواز کا کوندا بھی

کہہ سکتے ہیں گویا تخلیق کا منبع اور مصدر وہ نورانی لکیر ہے جس نے "کن" میں اپنا مظاہرہ کیا تھا۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو یہ فرق "صورت" اور "معنی" کا فرق بھی ہے۔ معنی کو اپنی ترسیل کے لئے آواز درکار ہے۔ معنی کو اگر ایک مسافر کہا جائے تو آواز وہ ناؤ ہے جس میں بیٹھ کر وہ سفر کرتا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ معنی نے آواز کی ناؤ کہیں باہر سے حاصل نہیں کی بلکہ اپنی ہی پسلی سے برآمد کی ہے ہر حرف یا Phoneme ایک آواز ہے مگر جب حروف جڑ کر لفظ یا Morpheme بنتے ہیں تو دراصل نشان یا Sign بن جاتے ہیں اور نشاندہی کرنے لگتے ہیں۔ آواز کا خالص روپ یعنی حرف ایک ایسا مظہر ہے جس میں Signification تو ہے مگر وہ خود نشان نہیں ہے یہ وہ دال یا Signifier ہے جو ہمیشہ مدلول یعنی Signified کی طرف اشارہ کرتا ہے گویا ایک خاص معنی کی پیدائش کا باعث بنتا ہے مگر "دال" معنی نہیں بلکہ معنویت ہے۔ یہی فرق نشان اور علامت میں بھی ہے۔ نشان وہ معنی ہے جو دال پر ثبت ہوگیا ہے مگر جب دال پر کوئی خاص معنی ثبت نہ ہو بلکہ وہ معنویت کی اطراف کو کھول دے تو علامتی کہلائے گا۔ کسی بھی لفظ یا شے کو ہم علامت نہیں کہہ سکتے لیکن اگر تخلیقی عمل کی مدد سے کوئی لفظ یا شے اتنی صیقل ہو جائے کہ منعکس کرنے لگے تو ہم کہیں گے کہ اب یہ لفظ یا شے علامتی ہوگئی ہے۔ آواز بجائے خود علامتیت کی حامل ہے مگر جب وہ کسی خاص معنی پر مرتکز ہو جائے تو وہ بھی لسانی نشان بن جاتی ہے تاہم آواز کا معنی آفریں روپ وہ حرف یا نورانی کوندا ہے جو مجسم Signification ہے۔

آواز Logo- Centrism کی مظہر ہے اس میں تحکم، تفاخر اور کر گزرنے کا عمل پوشیدہ ہے۔ اسی لئے مذاہب اور فلسفوں میں "کلام" کو تحریر کے مقابلے میں زیادہ اہم گردانا گیا ہے۔ انسانی دماغ کے تخلیق کردہ تمام جڑواں تخالف یعنی Binary Opposites میں ایک جزو اولیت، رفعت، صداقت، ترفع اور "ہونے" یعنی Presence کا حامل قرار پایا ہے جب کہ دوسرا جزو زوال، انحطاط، جھوٹ، ثانویت اور "نہ ہونے" یعنی Absence کا مظہر متصور ہوا ہے۔ جڑواں تخالف کے اس نظریے کے تحت "کلام" کے مقابلے میں تحریر کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس بات پر زور دینے کے لئے کہ کلام افضل اور برتر ہے اور تحریر ادنیٰ اور کمتر! اس ضمن میں ایک نمایاں مثال یونانی فلاسفروں کی ہے جو گفتار کے غازی تھے اور تحریر

کو ایک ادنیٰ عمل قرار دیتے تھے یہی فکری ورثہ بعض دیگر فکری سلسلوں کو بھی منتقل ہوا ہے جہاں Being' Essence اور Langue کو افضل جب کہ Existence and' Becoming اور Parole کو ادنیٰ متصور کیا گیا۔ البتہ چند فکری سلسلوں میں بات اس کے برعکس بھی کہی گئی۔ مثلاً" دریدا جس نے سوسیور کی لانگ کی تقدیم اور پارول کی تاخیر کے موقف کی ساخت شکنی کرتے ہوئے "تحریر" کو "تقریر" کا پیش رو قرار دیا۔ دریدا کا یہ موقف تھا کہ ہر معنی یا لکیر کے عقب میں ایک اور معنی یا لکیر موجود ہوتی ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ سب لکیریں انسانی ذہن کے اندر آواز کی صورت میں نہیں بلکہ عبارت کی صورت میں محفوظ ہوتی ہیں۔ گویا ذہن کی سلیٹ پر لکھ دی جاتی ہیں۔ دریدا سے قبل علامت پسند شعرا نے بھی دنیا کو ایک تحریر متصور کیا تھا اور وہ دنیا کے نقوش اور پیٹرن اور نشانوں کو پڑھنے کی کوشش میں تھے انہیں یہ تمام نقوش اور پیٹرن ہمہ وقت آپس میں خط و کتابت کرتے نظر آتے تھے۔ ملارمے نے تو یہ تک لکھ دیا تھا کہ الفاظ طوفان کی زد میں آئی ہوئی وہ کشتیاں ہیں جو کاغذ کی سفیدی پر اپنے سفر کی داستان رقم کرتی ہیں۔

غالب اپنے اس شعر میں اس بات کا اعلان کرتا نظر آتا ہے کہ صریرِ خامہ دراصل نوائے سروش ہے بظاہر اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب آواز یا کلام یا 'کُن' کے تقدم کا علمبردار ہے لیکن "صریرِ خامہ" کے الفاظ ایک اور ہی کہانی سنا رہے ہیں کیونکہ وہ صریر یا نوا کو خامہ کی کارکردگی کا سبب نہیں بلکہ نتیجہ قرار دے رہے ہیں گویا غالب کے نزدیک اصل اہمیت خامہ کو حاصل ہے جو صریر کو وجود میں لاتا ہے اور "صریر" بقول اس کے نوائے سروش ہی کا دوسرا نام ہے۔

بیسویں صدی نے کائنات کی تفہیم کے سلسلے میں تحریر کی کارکردگی کو بڑی اہمیت دی ہے۔ مثلاً" حیاتیات کے حوالے سے یہ کہا گیا ہے کہ زندہ خلیہ میں موجود DNA کی اپنی ایک زبان ہے جو چار حروف پر مشتمل ہے۔ اس کے مقابلے میں ایمونو ایسڈز کی وہ زبان ہے جو بیس حروف پر مشتمل ہے تخلیق کاری کے عمل میں DNA اپنے قاصد یعنی RNA کے ذریعے ایمونو ایسڈز کی فیکٹری کو خط بھیجتا ہے جس کا فوری طور پر ایک پراسرار طریق سے ایمونو ایسڈز کی بیس حرفی زبان میں ترجمہ ہو جاتا ہے۔ یہ گویا بلیو پرنٹ کی ترسیل کا وہ عمل ہے جس کے مطابق مطلوبہ پروٹین بننے لگتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ موروثی

ہدایات کی یہ ترسیل آواز سے نہیں بلکہ قوسوں' لکیروں اور دائروں میں بند ہدایات کے ذریعہ ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کام گفتار کے بجائے لکھت کرتی ہے۔ کچھ یہی حال طبعیات کی دنیا کا ہے۔ مشہور سائنس دان Lanz-R-Piggels نے لکھا ہے کہ کوانٹم پارٹیکلز کی دنیا اصلا" زبان کی طرح ہے۔ زبان اپنے حروف تہجی' اپنے اوقاف اور اعراب کے مطابق الفاظ اور جملے مرتب کرتی ہے۔ اس طرح کائنات کے بنیادی اجزاء مثلا" سٹرنگز' کوارکس' لیپٹونز اور گلواونز بھی حروف تہجی کے مماثل ہیں۔ ہر طرف فطرت کی یہ ابجد کار فرما نظر آتی ہے۔ پارٹیکلز اس کے حروف ہیں' ایٹم اس کے الفاظ ہیں اور سالمے یعنی Molecules اس کے جملے ہیں۔ ان ہی سے یہ کائنات لکھی گئی ہے۔

حیاتیات اور طبعیات نے لکھنے کے عمل کو جو اہمیت دی ہے اور دریدا اور اس کے ہم نواؤں نے گفتار کے مقابلے میں "تحریر" کو جس طرح افضل گردانا ہے یہ سب بیسویں صدی کی سائنسی اور فکری پیش رفت کا ثمر ہے مگر آج سے بہت پہلے قرآنِ حکیم نے لکھنے کے عمل کو جس طرح افضل اور برتر جانا' اس کی مثال کسی اور فکری نظام میں نظر نہیں آتی۔ اسلام سے قبل نئی انجیل نے متکلم لفظ کے حق میں آواز بلند کرتے ہوئے کہا تھا:

"ابتداء میں کلام تھا اور کلام خدا کے ساتھ تھا اور کلام خدا تھا" مگر اس کے کم و بیش سات سو برس بعد قرآنِ حکیم نے پڑھنے کے عمل کو بذریعہ قلم آگے بڑھانے کی تلقین کی۔ لفظ سے قلم تک کا یہ فاصلہ ایک انقلابی نوعیت کا تھا جس کا یہ مطلب تھا کہ تحریر کا اپنا ایک فعال وجود ہے یا شاید یہ کہ کائنات بجائے خود ایک طرح کی تحریر یا Sign System ہے ویسے بھی قرآن حکیم میں نشانیوں یا Signs کا ذکر بار بار آیا ہے۔ جو ایک لحۂ فکریہ مہیا کرتا ہے۔

قابلِ غور بات یہ ہے کہ اس قرآنی نظریے کی صدائے بازگشت یورپ کی نشاۃ الثانیہ میں بھی سنائی دی ہے۔ بقول فوکو جب نشاۃ الثانیہ کا زمانہ آیا تو اس میں دنیا کو ایک کتاب قرار دیا گیا۔ رچرڈ ہالینڈ کے الفاظ میں:

> What we now see as the natural world appears in the Renaissance as a great artifice, a "great book" in which God inscribes signs and clues and an endless play of overlapping resemblances for men to interpret.

(بحوالہ کتاب Superstructoralism)

یہ ساری بات قرآن حکیم سے ماخوذ ہے مگر رچرڈ ہالینڈ نے بوجوہ قرآنی حوالہ دینے سے اجتناب کیا ہے۔

"غالب کے زیرِ نظر شعر کے عام مفہوم کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ غالب تخلیق کار کے قلم کی آواز کو نوائے سروش گردانتا ہے اور تخلیق کار کو محض ایک ذریعہ سمجھتا ہے جسے "مضمون" اپنے اظہار کے لئے بروئے کار لاتا ہے۔ لیکن اس شعر کی اطراف کو کھولنے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ غالب نے تخلیق کاری کے عمل کو محض خوشہ چینی کا عمل قرار نہیں دیا۔ اس نے اس کے چار مراحل کا ذکر کیا ہے۔ پہلا "غائب" کا مرحلہ جو تحریر اور تقریر' دونوں سے ماورا ہے۔ دوسرا تحریر کا مرحلہ جب عبارت کوندوں' لکیروں' قوسوں' Traces اور Tracks کی صورت غیب کے ناموجود پر بطور ایک خاکہ نمودار ہوتی ہے۔ اس کے بعد "خیال" کا مرحلہ جب اس خاکے پر تصویریں بنتی ہیں۔ چوتھا مرحلہ ترسیل کا ہے جب آواز تحریر کو دوسروں تک پہنچاتی ہے جیسے آر این اے ' ڈی این اے کی ترسیل کرتا ہے۔ لہٰذا غائب کے مرحلے کے بعد اولیت "مضمون" کی تحریر اور خیال کی تجسیم کو حاصل ہے نہ کہ آواز کو جو ہر چند کہ ان کے ساتھ ہی پیدا ہوگئی تھی مگر جو قدرے تاخیر سے اپنی منزل پر پہنچی۔ غالب کے اس شعر میں تحریر کو مقدم اور افضل قرار دینے کی جو جہت نمودار ہوئی ہے اس سے شعر کے عام مفہوم میں نئے ابعاد پیدا ہوگئے ہیں اب یہ شعر کسی ایک معنی تک محدود نہیں رہا بلکہ تخلیق کاری کے Process کو بیان کرنے لگا ہے۔ دوسرے لفظوں میں Sign کے بجائے Signification کو اور ایک خاص معنی کے بجائے معنویت کے جہان کے دروازے کھول رہا ہے۔ "[۱۱]

آخر میں وضاحتِ احوال کے لئے تخلیق کاری کے اس سارے عمل کو جسے غالب نے اپنا موضوع بنایا ہے ایک مثال کے ذریعہ بیان کردینا چاہتا ہوں فرض کیجئے کہ آسمان پر بادل لہروں یا ابر پاروں کی طرح نہیں بلکہ ایک سفید یا سیاہ چادر کی طرح محیط ہے اسے آپ غائب کا عالم بھی کہہ سکتے ہیں مگر پھر اچانک اس بے داغ چادر کے اندر سے بجلی کا ایک کوندا لپکتا ہے جو چادر پر ایک نورانی عبارت لکھ دیتا ہے مگر اس کوندے کی ایک اپنی کڑک بھی ہے جو [illegible] کے خاصے [illegible] بعد اہلِ زمین تک پہنچتی ہے۔ تخلیقی عمل میں قلم یا خامہ [illegible] تک وقت تحریر بھی [illegible] بھی [illegible] بھی۔ تاہم

اس عبارت کا تفاعل کچھ یوں ہے کہ قلم سے لکھی ہوئی تحریر یا موئے قلم سے بنائی ہوئی تصویر تو آن واحد میں ہم تک آ جاتی ہے مگر اس عبارت سے منسلک آواز قدرے تاخیر سے ہم تک پہنچتی ہے۔ یوں غالب نے تخلیق کاری کے عمل میں تحریر کی اہمیت کو بڑی خوبی سے اجاگر کر دیا ہے۔

اقبال کا تصور عشق!

"ایک شب پروانے ایک جگہ اکٹھے ہوئے۔ اپنے دلوں میں شمع سے ہم کنار ہونے کی آرزو لئے ہوئے۔ تب ان میں سے ایک پروانہ شمع کی تلاش میں اڑا۔ اس نے دور سے شمع کو جلتے ہوئے ایک نظر دیکھا۔ واپس آیا اور پھر دوسرے پروانوں کے سامنے شمع کے بارے میں بڑی دانشمندی سے باتیں کرنے لگا۔ مگر پروانوں میں سب سے عقل مند پروانے نے کہا: یہ پروانہ ہمیں شمع کے بارے میں کچھ نہیں بتا سکتا۔ تب ایک اور پروانہ اڑا۔ وہ شمع کے اس قدر قریب چلا گیا کہ اس کے پروں نے شمع کے شعلے کو چھو لیا۔ مگر تپش اتنی زیادہ تھی کہ وہ اس کی تاب نہ لاسکا اور واپس آگیا۔ واپس آکر اس نے بھی شمع کے اسرار پر سے پردہ اٹھایا اور بتایا کہ شمع سے وصال کی کیا نوعیت ہوتی ہے۔ مگر عقل مند پروانے نے کہا کہ تمہارا تجربہ بھی اتنا ہی بے کار ہے جتنا تمہارے ساتھی کا۔ تب تیسرا پروانہ اڑا اور اس پروانے نے جاتے ہی خود کو شمع کے حوالے کردیا۔ پھر جب وہ شعلے سے ہم کنار ہوگیا تو شمع ہی کی طرح لو دینے لگا۔ جب عقل مند پروانے نے دور سے دیکھا کہ شمع نے پروانے کو خود میں جذب کرلیا ہے تو اس نے کہا کہ اس پروانے نے اپنے عشق کی تکمیل کردی ہے لیکن اس تجربے کو صرف وہی جانتا ہے کوئی اور نہیں جان سکتا"۔

یہ تمثیل فرید الدین عطار کی ہے اور عشق کے بارے میں توحید وجودی مسلک کو بڑی خوبی سے پیش کرتی ہے۔ یعنی یہ کہ سالک خود کو "حقیقت" میں اس طور جذب کردے جیسے پروانہ خود کو آگ میں جذب کردیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں عشق کا سفر واپسی کا سفر نہیں ہے۔ جزو جب کل سے مل جاتا ہے تو جزو نہیں رہتا' قطرہ جب سمندر سے ہم کنار ہوتا ہے

و خود سمندر بن جاتا ہے۔ مگر اقبال کے تصورِ عشق کے مطابق اصل اہمیت نہ تو اس پروانے کو حاصل ہے جس نے محض دور سے شمع کو دیکھا اور اس وہم میں مبتلا ہوا کہ اس نے شمع اور اس کے نور کا عرفان حاصل کرلیا ہے اور نہ اس پروانے کو جو شمع کے شعلے میں بھسم ہوگیا اور اپنے تجربے کی ترسیل ہی نہ کرسکا۔ بلکہ اس پروانے کو جس نے شمع کو مس کیا' اس کے روبرو اپنے وجود کو برقرار رکھا۔ اس سے نور کا اکتساب کیا اور پھر اپنے اس تجربے کو دوسروں تک پہنچانے میں کامیابی بھی حاصل کی۔ یہ مسلک اصلاً" توحیدِ شہودی مسلک ہے۔

عشق کے بارے میں فرید الدین عطار کی پیش کردہ تمثیل سے عشق کے چھ مدارج کا علم حاصل ہوتا ہے۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ چھ مدارج کیا ہیں اور اقبال نے ان مدارج سے گزرتے ہوئے کس حد تک عشق کے روایتی تصور سے ہٹ کر اپنے لئے ایک نئی راہ تراشی ہے۔

عشق میں پہلا مرحلہ وہ ہے جہاں عاشق حسن کو اپنے سامنے پاکر مبہوت ہو جاتا ہے۔ گویا حسن کی نمود ہی سے عشق کا جوالا مکھی جاگتا ہے اور پھر باہر کی طرف امڈنے پر خود کو مجبور پاتا ہے۔ جہاں تک تصوف کے عشق کا تعلق ہے تو وہ بے شک کسی مادی محبوب کے سراپا سے بظاہر منسلک نہیں تاہم اپنے مزاج اور کارکردگی کے اعتبار سے وہ مادی عشق ہی سے مشابہ ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ فارسی اور اردو کے صوفی شعراء کے ہاں زیادہ تر جنسی تلازمات ہی کے ذریعہ عشق کی ساری داستان بیان ہوئی ہے' تاہم یہ عشق مادی محبوب سے ماورا بھی ہے بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ وہ حسنِ لازوال تک پہنچنے کے لئے مادی حسن کو ایک نردبان کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ مادی حسن سے مراد صرف محبوب کا سراپا نہیں ہے۔ اس میں ندیوں کا خرام' پہاڑوں کا پھیلاؤ' پھول کا گداز' کوئل کی پکار' ستاروں کی جگمگاہٹ اور دیگر مظاہرِ فطرت کی کوملتا' نکھار اور تجلی سب کچھ شامل ہے۔ الغزالی نے کہا تھا کہ حسنِ ازل روشنی کا ایک کوندا اور تجلی کی ایک لپک ہے۔ چنانچہ حضرت موسیٰ نے جب خدا کو دیکھنے کی خواہش کی تو کوہِ طور پر انہیں روشنی کا ایک کوندا ہی دکھائی دیا تھا جو حسنِ ازل کی محض ایک شعاع تھی اور جسے دیکھ کر حضرت موسیٰ کی نگاہیں خیرہ ہوگئی تھیں۔ مگر حسن ازل صرف روشنی تک ہی محدود نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مادی حسن کی ہر صورت ایک کھڑکی ہے جس میں سے صوفی کو حسن ازل کی جھلک دکھائی دے سکتی ہے۔

اقبال کے ہاں بھی اول اول حسنِ ازل مظاہرِ فطرت میں جلوہ گر دکھائی دیا تھا۔ مگر پھر آہستہ آہستہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا۔ بالخصوص اقبال کی بعد کی شاعری میں عشق کا ایک نہایت توانا تصور ابھرا ہے اور یہ عشق ایک طرف تو اس "حسن" کے لئے ہے جو خدا کے بے شمار ناموں میں سے ایک نام ہے اور دوسری طرف اس مردِ کامل کے لئے ہے جو منتخب بھی ہے اور بے مثال بھی' رہبر بھی ہے اور منزل بھی! اقبال کے ہاں شروع سے آخر تک حسن کی اہمیت برقرار دکھائی دیتی ہے۔ چنانچہ "جاوید نامہ" میں بھی جو پہلی بار ۱۹۳۲ء میں شائع ہوئی۔ اقبال نے "ندائے جمال" اور "تجلی جلال" کا خاص طور پر ذکر کیا ہے اور یہ دونوں حسن ہی کے پہلو ہیں۔ بہرحال عشق میں پہلا مقام وہ ہے جہاں ایک عام آدمی کے برعکس' عاشق کو اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی کائنات کے مظاہر میں حسن منعکس دکھائی دیتا ہے اور وہ اس حسن کی ڈور سے بندھا ہوا اس دیار میں جا نکلتا ہے جو حسنِ ازل کی ضیاء پاشیوں سے عبارت ہے۔ یہ وہی صورت ہے جو فرید الدین عطار کی تمثیل میں پروانے کے پیشِ نظر تھی جب دور سے شمع کی جھلک پاتے ہی وہ بے تاب ہو گیا تھا۔

عشق کے سفر میں دوسرا مرحلہ وہ ہے جہاں عاشق محبوب کے گرد ایک پروانے کی طرح طواف کرنے لگتا ہے۔ گویا براہ راست شمع کو مس کرنے کے بجائے اس کے گرد چکر لگانے کی ایک رسم یعنی Ritual سے گزرتا ہے۔ اس رسم کو قدیم زمانے کی اس رسم کے مترادف بھی قرار دیا جاسکتا ہے جس کے تحت وہ شے جس کی قربانی دینا مقصود ہوتی اس شے کے گرد جس کے لئے قربانی درکار ہوتی ایک دائرے کی صورت میں بار بار گھمائی جاتی۔ اقبال نے جس تغیر کے ثبات کا ذکر کیا ہے وہ کائنات کی مسلسل گردش ہی کا دوسرا نام ہے۔ اس گردش کو آپ رقص بھی کہہ سکتے ہیں تاہم اس بات کو نظرانداز نہیں کرنا چاہئے کہ محض گردش بے معنی بات ہے کیونکہ جب تک گردش کسی "مرکزی نقطے" کے گرد نہ ہو ارتکاز' خود فراموشی یا جذب کی وہ حالت پیدا نہیں ہو سکتی جو عشق کے سفر کا تیسرا مرحلہ ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) اقبال نے مغرب کے فلاسفروں کی سوچ سے ایک قدم آگے بڑھایا جب انہوں نے عقل کی مدد سے طے ہونے والے "سیدھی لکیر کے سفر" میں عشق کے بعد کا اضافہ کیا۔ عشق دائرے میں گھومتا ہے اور "محبوب" کے گرد پروانہ وار طواف کرتا ہے۔ چنانچہ اقبال کے ہاں ایک طرف تو پوری کائنات "مرکزِ عظمیٰ" کے گرد بے پناہ رفتار کے

ساتھ طواف کرتی نظر آتی ہے اور دوسری طرف مردِ مومن کائنات کی اس رفتار سے ہم آہنگ دکھائی دیتا ہے۔

عشق کا سفر سیدھی سڑک کا سفر نہیں' دائروں کا سفر ہے۔ مراد یہ نہیں کہ عشق محض ایک مستقل دائرے کا پابند ہے بلکہ وہ دائرہ در دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا جاتا ہے۔ مگر عشق بجائے خود "شعور" سے متصف نہیں۔ اس کا شعور تو "مردِ مومن" ہے۔ عشق اگر اسپِ تیز گام ہے تو مردِ مومن اس کا راکب ہے جس کے ہاتھ میں گھوڑے کی باگ ہے۔ مردِ مومن کی ساری قوت گھوڑے میں ہے بعینہٖ جیسے اساطیر کے مطابق دیو کی جان طوطے میں بند ہوتی تھی۔ صوفیاء کے ہاں صورت یہ ہے کہ صوفی کے ہاتھ میں باگ نہیں ہوتی اور اس لئے وہ مجبور ہے کہ عشق کی بے پناہ قوت کی زد میں آکر ایک گرداب کی طرح گھومتا چلا جائے اور پھر "ایک" میں ضم ہو جائے (مولانا روم کے رقاص درویشوں کی مثال پیشِ نظر رہے) مگر اقبال کے مردِ مومن کو شعورِ ذات بھی حاصل ہے۔ اس لئے وہ باگ کی مدد سے ایک حد تک اپنی جہت کے تعین پر قادر بھی ہے تاہم اصل بات وہ حرکی قوت ہے جسے عشق کا نام ملا ہے۔ دوسری بات وہ "خاص رفتار" ہے جس کے بغیر عشق اپنی تگ و دو میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ اس "خاص رفتار" کی کارکردگی کے بارے میں کولن ولسن نے ایک مزیدار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ روزمرہ کی زندگی اس جنگلے کی طرح ہے جس میں ہر سلاخ کے بعد ایک درز ہوتی ہے۔ اگر آپ درز کے ساتھ آنکھ لگا کر دیکھیں تو آپ کو جنگلے کی دوسری جانب ایک محدود سا حصہ نظر آئے گا' لیکن اگر آپ کار پر سوار ہو کر برق رفتاری سے جنگلے کے ساتھ سے گزریں تو تمام درزیں یکجا ہو جائیں گی اور آپ کو جنگلے کے پار کا پورا منظر دکھائی دے جائے گا۔ مگر رفتار شرط ہے یہی حال عشق کا ہے۔ اگر عشق اس "خاص رفتار" کو قائم نہ رکھ سکے اور سست پڑ جائے تو عاشق کی نظروں کے سامنے دوبارہ پردے تن جائیں گے اور وہ جلوۂ حق سے محروم ہو جائے گا۔ عشق کی یہ قوت فرائڈ کے "لبیڈو" شوپنہاور کی "زندہ رہنے کی خواہش" نطشے کی "غالب آنے کی قوت" اور برگساں کے "جوشِ حیات" سے مشابہہ بھی ہے اور منسلک بھی! لیکن ان سے مختلف بھی ہے کہ اس میں معرفت کا بُعد بھی شامل ہے اور اس کی حیثیت سراسر تخلیقی ہے اسی طرح اقبال کا مردِ مومن جو اس عشق کا راکب ہے شوپنہاور کے "نابغہ" نطشے کے "فوق البشر" کارلائل کے

"ہیرو" اور ڈیکنز کے "سیکفرڈ" سے مشابہہ تو ہے لیکن ان سے جدا بھی ہے اور یہ اضافی خوبی وہ دولتِ فقر ہے جس سے دوسرے محروم ہیں۔

عشق جب مردِ مومن کی تحویل میں آتا ہے تو وہ زندگی کی عام سطح سے اوپر اٹھ کر تخلیق کاری کی سطح کو چھونے لگتا ہے نہ کہ اضطراب کی سطح کو۔ اس لحاظ سے بھی اقبال کے مرد مومن کو نیطشے کے فوق البشر پر سبقت حاصل ہے کہ موخر الذکر ایک مسلسل اضطراب کی زد میں آیا ہوا شخص ہے جب کہ مقدم الذکر ایک ایسے تخلیقی کرب سے گزرتا ہے جو اسے متحرک کرتا ہے نہ کہ مضطرب! اضطراب میں بکھراؤ ہے۔ مضطرب انسان کثرت کی علامت ہے۔ انتہائی مایوسی کے عالم میں وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اندر سے ٹوٹ پھوٹ گیا ہے جب کہ تخلیقی سطح کو چھونے والے مرد مومن کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ اندر سے مجتمع ہے بلکہ یہ کہ اس کی ذات کے مختلف حصے آپس میں جڑ کر لو دینے لگے ہیں۔ اندر کی یہی روشنی عشق کا امتیازی نشان ہے۔ لیکن اس روشنی کا حصول مکمل ارتکاز اور انہماک کے بغیر ناممکن ہے اور یہی عشق کے سفر کا تیسرا مرحلہ بھی ہے۔

عشق میں "طواف" مکمل ارتکاز کی طرف ایک اہم قدم ہے۔ طواف کا کام یہ ہے کہ وہ ذہن اور جسم کی رفتار کے فرق کو مٹا کر انہیں ہم آہنگ کردیتا ہے۔ یوں نہ صرف شخصیت جڑ جاتی ہے بلکہ خواہشات کا وہ بکھراؤ اور ذہن کی وہ بے قراری بھی ختم ہو جاتی ہے جو "جلوۂ حق" کے راستے میں ایک رکاوٹ تھی مگر سوال یہ ہے کہ عشق میں ارتکاز کی یہ کیفیت کیوں کر قائم ہوتی ہے نیز اس کی نوعیت کیا ہے؟

مذہب، تصوف اور فن، ان تینوں میں "ارتکاز" کے بغیر روشنی کے کوندے تک رسائی ممکن نہیں۔ مذہب میں عبادت اور دعا سے یہ کیفیت قائم ہوتی ہے، تصوف میں حالتِ وجد سے اور فن میں حالتِ خود فراموشی سے!

عبادت بنیادی طور پر ایک اجتماعی فعل ہے۔ اس کے ابتدائی نقوش قبائلی زندگی کے رقص میں ملتے ہیں جو پورے قبیلے کو فطرت سے ہم آہنگ کرنے کی ایک کاوش ہے۔ ترقی یافتہ مذاہب میں عبادت کا دائرہ در دائرہ پھیلاؤ پورے معاشرے کو خدا کے روبرو لا کھڑا کرتا ہے۔ عبادت میں پورا گروہ مل کر روحانی تجربے کی گہرائیوں تک اتر جاتا ہے۔ خود اقبال نے بھی لکھا ہے کہ عبادت اس وقت زیادہ نتیجہ خیز ثابت ہوتی ہے جب یہ باجماعت ہوتی ہے۔

بھی عبادت کی روح (بنیادی طور پر) معاشرتی ہے۔ دوسری طرف تصوف میں شخصی سطح پر "ارتکاز" کا عمل وجود میں آتا ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ سالک عشق کی آگ میں جلتا ہوا روشنی کے گرد پروانہ وار طواف کرتے کرتے ایک ایسے مقام پر پہنچ جاتا ہے کہ اسے اپنی ہی نہیں اپنے گردو پیش کی بھی سدھ بدھ نہیں رہتی۔ تصوف میں یہ مقام "حقیقتِ عظمیٰ" کا وہ تصور ہے جس کے سوا صوفی کو قطعاً" کچھ یاد نہیں رہتا۔ مگر واضح رہے کہ تصوف میں "ارتکاز" کا یہ لمحہ مستقل نوعیت کا نہیں ہوتا کیونکہ صوفی کو ہمہ وقت خیال کی آوارہ خرامی سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اس لمحے ہی میں غائب کی جانب کی کھڑکی کھلتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ انتہائی رفتار ہی سے ارتکاز مکمل ہوتا ہے۔ مگر جب یہ مکمل ہوتا ہے تو رفتار اپنے "ہونے" کے باوجود "نہ ہونے" کی حالت میں ہوتی ہے کیونکہ انتہائی رفتار اور انتہائی ٹھہراؤ ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔

اقبال نے عارفانہ تجربے میں "ارتکاز" کے لمحے کو بیک وقت فنا اور بقا کا لمحہ قرار دیا ہے۔ اقبال لکھتے ہیں کہ عبادت چاہے وہ انفرادی نوعیت کی ہو یا اجتماعی نوعیت کی، کائنات کی مہیب خاموشی میں ایک صدائے بازگشت کو سننے کی شدید داخلی آرزو ہی پر دال ہے۔ یہ دریافت کا ایک انوکھا طریق ہے جس کے ذریعے متلاشی جب نفیٔ ذات کا مرتکب ہوتا ہے تو ساتھ ہی ذات کا اثبات بھی کرتا ہے۔ بے شک صوفی کے ہاں ارتکاز اور انہماک مکمل ہوتا ہے۔ مگر اقبال نے اس خاص کیفیت کے دوران "ذات" کو اپنے مقابل ایک "دوسری ہستی" کے طور پر محسوس کرنے پر زور دیا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ خود سالک کی شخصیت "کلیتہً" منہدم نہیں ہو جاتی بلکہ انتہائی جذب کی حالت میں بھی اثباتِ ذات کا مظاہرہ کرتی ہے اور خود کو خدا کے روبرو محسوس کرتی ہے دیکھا جائے تو اقبال کا یہ رویہ حضرت مجدد الف ثانی کے نظریات سے قریبی مماثلت رکھتا ہے۔

عشق کے سفر میں چوتھا مرحلہ "قربانی" کا ہے۔ فرید الدین عطار کی تمثیل کو ملحوظ رکھیں تو یہ وہ مقام ہے جہاں پروانہ شمع کے گرد طواف کرتے ہوئے اپنے پروں کی قربانی پیش کرتا ہے۔ ویسے قربانی کا عام مفہوم وہی ہے جو قدیم انسانی معاشرہ میں بہت مقبول تھا یعنی راہِ خدا میں اپنی عزیز ترین شے کو قربان کردینا اور جو آج بھی مذاہب کی دنیا میں ایک اساسی حیثیت رکھتا ہے اس کے پسِ پشت فلسفہ یہ ہے کہ انسان جب گناہوں کے بوجھ کو محسوس کر

رہا ہو تو اس کی رفتار (روحانی رفتار) مدھم پڑ جاتی ہے اور اس کی نظروں کے آگے حجابات تن جاتے ہیں اور تجلیات کا سلسلہ اس سے دامن کش ہو جاتا ہے۔ ایسے میں قربانی نہ صرف کفارے کے روپ میں سامنے آتی ہے بلکہ انسان کو اپنی عزیز ترین متاع سے دست کش ہونے اور یوں ان بندھنوں کو توڑنے پر بھی مائل کرتی ہے جو جسم کی کشش ثقل میں اضافہ کا موجب ہیں اور اس کی روحانی پرواز کے راستے میں حائل ہیں۔ اس زاویے سے دیکھیں تو قربانی تزکیہ باطن کی ایک صورت ہے۔ مگر قربانی کی ایک اور سطح بھی ہے جو ازخود عشق کی گرداب آسا روانی سے وجود میں آتی ہے۔ دراصل اگر کوئی شے کسی ایک مرکز کے گرد پوری رفتار کے ساتھ گھومے تو از خود اپنے فاضل بوجھ سے دست کش ہونے لگتی ہے گویا اصل مقصد بوجھ سے نجات پانا ہے۔ فنون لطیفہ کے سلسلے میں دیکھئے کہ بت تراش پتھر میں سے بت کو برآمد کرتے وقت پتھر کے فاضل بوجھ سے نجات پاتا ہے۔ ایذرا پاؤنڈ نے ایک بار کہا تھا کہ وہ نظم لکھنے کے بعد اسے نچوڑتا ہے یعنی فالتو پانی نکال دیتا ہے۔ شاعری میں لفظوں کا بوجھ شعر کی تخلیق کے راستے میں ایک بہت بڑی رکاوٹ ہے۔ جب تکرار اور کثرتِ استعمال کے باعث لفظ کلیشے بن جاتا ہے تو گویا بوجھل ہو جاتا ہے شاعر جب اس لفظ کو ایک نئے انداز میں استعمال کرتا ہے تو اس کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے اور وہ پھول کی طرح گداز اور ہلکا ہو جاتا ہے۔ عشق میں قربانی کی صورت یوں سامنے آتی ہے کہ سالک اولاً خواہشات اور ثانیاً عقل و دانش کے بوجھ سے نجات پاتا ہے۔ مراد یہ کہ "مرکز" کے گرد پروانہ وار گھومنے سے صوفی کو عقلی اور منطقی رویے سے نجات ملتی ہے۔ کرکے گار نے بھی "بچے" کے بارے میں یہی کہا ہے کہ وہ عقل و دانش کی قربانی پیش کرتا ہے اور یوں خدا سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے گویا وہ ہمہ وقت خود کو خدا کے روبرو پاتا ہے۔

کرکے گار نے "سوچ" کی بالا دستی کے خلاف احتجاج کرکے احساس کو مشعلِ راہ کا درجہ تفویض کیا تھا اور اقبال نے جب اپنی شاعری میں "عقل و خرد" کے خلاف ردعمل کا اظہار کیا تو یہ بھی دراصل بھاری بھر کم خیالات کی بالا دستی کی مخالفت ہی میں تھا۔ کرکے گار کی طرح اقبال بھی سوچ کے عمل کے مخالف نہیں تھے۔ چنانچہ جس طرح کرکے گار نے احساس اور سوچ کے انضمام پر زور دیا' اقبال نے بھی دونوں کے ربطِ باہم کو اہمیت بخشی۔ کرکے گار کا "جذبۂ حیرت" اقبال کے تصورِ عشق کے مماثل تو نہیں البتہ قریب ضرور ہے۔

مقصد دونوں کا ایک ہی ہے یعنی تکرار اور انفعالیت کے بوجھ سے نجات حاصل کرنا۔ چونکہ عقل و منطق فرد کو ایک مستقل کھائی میں مقید رکھتے ہیں۔ لہٰذا عشق کے اس مرحلے کی توثیق اقبال نے بھی کی ہے جہاں عشق کی رفتار عقل و خرد کے فاضل بوجھ کی قربانی پیش کرتی ہے تاکہ وہ سبک اندام ہو کر کھائی سے باہر آسکے۔

اے طائرِ لا ہوتی اس رزق سے موت اچھی
جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

عشق کے سفر میں پانچواں مرحلہ وہ ہے جسے جست یا "تقلیب" کا نام ملنا چاہئے۔ ہوتا یہ ہے کہ فرد خارج سے یکایک منقطع ہو کر خود فراموشی کی عالم میں چلا جاتا ہے اور پھر جب اس کیفیت سے بیدار ہوتا ہے تو خود کو ایک نئی روحانی سطح پر فائز پاتا ہے۔ ایک عالم میں "سونے" اور دوسرے میں "جاگنے" کا یہ عمل ذات کے بکھرنے اور پھر از سرِ نو وجود میں آنے کے عمل کے مماثل ہے۔ چونکہ ذات کی ان دونوں صورتوں میں زمین اور آسمان کا فرق ہے اور ان میں سبب اور مسبب کا کوئی رشتہ بھی موجود نہیں۔ اس لئے جست یا "تقلیب کے تصور ہی سے اس فرق کو سمجھا جاسکتا ہے۔

عشق ایک خاص رفتار سے حسن کے گرد ایک دائرے میں طواف کرتا ہے۔ یہ طواف اس ازلی و ابدی طواف کے مماثل ہے جو کہکشاؤں سے لے کر ہمارے نظام شمسی تک اور نیچر سے لے کر کلچر تک ہر جگہ کار فرما ہے۔ مراد یہ کہ جس طرح کہکشاں ایک خاص رفتار کے ساتھ کسی نقطے کے گرد گھومتی ہے اور ہمارے نظام شمسی کے سیارے اپنی اپنی خاص رفتار سے آفتاب کے گرد طواف کرتے ہیں اور فطرت موسموں کی دائرہ صفت گردش اور نسلوں کے دائرہ نما تسلسل میں اور فرد، معاشرے اور اس کے قوانین اور روایات کے مرکزی نقطے کے گرد سفر کرتا ہے۔ بالکل اسی طرح جب عاشق حسن کو مرکز مان کر دائرے میں گھومتا ہے تو کائنات کے عظیم الشان طواف ہی میں شریک ہوتا ہے۔ مگر عشق کی بقا اس میں ہے کہ وہ دائرے کے محیط کو توڑنے میں بھی کامیابی حاصل کرے۔ اگر عشق اس "ساؤنڈ بیریر" کو توڑ نہ سکے تو ختم ہو جائے۔ عشق جب اس ساؤنڈ بیریر کو توڑتا ہے تو کائنات کی اس بے پناہ تخلیقی رفتار سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ جو مختلف مظاہر کی رفتاروں سے کہیں زیادہ تیز ہے۔

توڑنے کا یہ عمل بنیادی طور پر جست لگانے ہی کا عمل ہے۔

اقبال نے "جاوید نامہ" میں اسی جست کی کارفرمائی کا منظر دکھایا ہے۔ اقبال کی یہ کتاب ایک ایسے روحانی سفر کا حال بیان کرتی ہے جو اصلاً پیغمبروں کو نصیب ہوتا ہے۔ مگر صوفیاء اور فنکار بھی اس سے ایک حد تک آشنا ہونے پر قادر ہیں۔ عشق کے سفر میں یہ وہ مقام ہے جو جہات سے ماورا' لیل و نہار سے فارغ' قندیلِ ادراک سے آزاد اور حرف سے ناآشنا ہے۔ گویا جست' رنگ' روشنی اور حرف سے بننے والی تمام صورتیں ختم ہو چکی ہیں اور نراج کی ایک ایسی کیفیت پیدا ہو گئی ہے جس میں تخلیق کا بے صورت لاوا موجزن ہے۔ یہی وہ مقام ہے جسے عبور کرنے کے لئے جست لگانا ضروری تھا اور اقبال نے "جاوید نامہ" میں یہی جست لگائی ہے۔ عشق کے سفر میں یہ وہ مقام ہے جہاں تجلیٔ ذات نمودار ہوتی ہے اور پروانہ اپنے طواف کی گردش کو ترک کر کے دیوانہ وار اس "تجلی" کی طرف لپکتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صوفیاء کے ہاں تجلیٔ ذات کے مشاہدے پر زبان گنگ' نگاہ خیرہ اور عقل بیہوش ہو جاتی ہے مگر اقبال کے ہاں تجلیٔ ذات صفتِ گویائی سے لیس ہے اور ایک "نوائے سوز ناک" کے ذریعے شاعر سے ہمکلام ہوتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اقبال تجلی ذات کے مشاہدہ کے بعد جلوہ مست نہیں ہو جاتے بلکہ ذاتِ لامحدود کے روبرو کھڑے ہو کر اپنی ذات یا خودی کا اثبات کرتے ہیں۔

عشق کے سفر میں چھٹا اور آخری مرحلہ "وصال" کا ہے اور وصال کا لمحہ "بے خودی" کا وہ لمحہ ہے جس میں سالک کی فراق زدہ روح اپنے "خود" یا وجود سے نجات پا کر ذاتِ لازوال میں اس طور ضم ہو جاتی ہے جیسے قطرہ سمندر میں۔ پروانے اور شمع کی تمثیل کو دوبارہ سامنے لائیں تو یہ کہنا ممکن ہے کہ اب واپسی کی کوئی صورت باقی نہیں رہی کیونکہ پروانے نے خود کو شمع کے حوالے کر کے اپنی واپسی کے امکانات خود ہی ختم کر دیئے ہیں۔ اقبال کے ہاں بے خودی کا یہ عالم دکھائی نہیں دیتا۔ وہ "بے خودی" کے قائل ضرور ہیں کیونکہ حسنِ لازوال کے پرتو سے آشنا ہونے پر "بے خودی" کے عالم کا' طاری ہو جانا ایک بالکل قدرتی بات ہے مگر ساتھ ہی وہ "بے خودی" کے عالم میں "خودی" کی پرورش کرنے کے بھی قائل ہیں۔ بلکہ ان کا تو یہ عقیدہ ہے کہ بے خودی کے عالم کو مس کرنے ہی سے خودی کی تکمیل ممکن ہے۔ یہ چراغ سے چراغ جلانے کا وہ عمل ہے جو اصلاً" ایک جمالیاتی یا

مذہبی تجربہ ہے۔

اب صورت کچھ یوں ابھرتی ہے کہ اقبال کے ہاں "بے خودی" وہ زمین ہے جس میں سے "خودی" کا تخم پودے کی صورت میں برآمد ہو کر برگ و بار لاتا ہے۔ اس کے برعکس توحیدِ وجودی کو ماننے والے صوفیاء کے ہاں بے خودی وہ سمندر ہے جس میں قطرہ جذب ہو کر خود سمندر بن جاتا ہے۔ فرق بہت واضح ہے۔ وحدت الوجودی تصوف میں بے خودی منزل ہے جب کہ اقبال کے ہاں خودی کی یافت اور تکمیل ہی اصل شے ہے۔ یا پھر یوں کہہ لیجئے کہ تصوف ایک ایسا سکہ ہے جس کے دونوں اطراف پر لفظ "بے خودی" کھدا ہے جب کہ اقبال کے ہاں اس سکے پر ایک طرف "بے خودی" اور دوسری طرف "خودی" کے الفاظ کندہ ہیں۔ بے خودی وہ قعرِ عمیق' وہ وسعتِ بے کنار یا ژونگ کے الفاظ میں وہ اجتماعی لاشعور ہے جس میں بیکرانی ہی بیکرانی ہے جب کہ خودی وہ لمحہ ہے جو بے خودی سے قوت حاصل کرتا ہے۔ بے خودی اجتماعیت کا اعلامیہ ہے۔ خودی انفرادیت کا چہرہ ہے۔ صوفی جب بے خودی کے عالم میں جاتا ہے تو اپنی انفرادیت کو تج کر اجتماعیت میں ضم ہو جاتا ہے۔ اقبال جب بے خودی کو مس کرتے ہیں تو اس سے قوت حاصل کرکے خودی کو نکھارتے اور سنوارتے ہیں۔ بے خودی ایک ایسی نفسی کیفیت ہے جس میں کوئی تغیر یا دوئی موجود نہیں لیکن اقبال بے خودی کے مقابل خودی کو قائم کرکے خوشہ چینی کے عمل کا منظر دکھاتے ہیں۔ بلکہ بے خودی کے لمس سے صورتوں کو تشکیل دیتے ہیں اور یوں ایک ایسے تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتے ہیں جو کائنات کے تخلیقی عمل سے مشابہہ ہے۔

بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وحدت الوجودی تصوف میں عشق کا سفر پروانے کے سفر کے مماثل ہے جو شمع کی روشنی کی ایک جھلک پانے پر شروع ہوتا ہے اور اس لمحے اپنے انجام کو پہنچتا ہے جب پروانہ خود کو شمع کی آگ میں جلا کر روشنی میں تبدیل کردیتا ہے۔ درمیانی مدارج میں سے ایک "طواف" ہے جس سے مراد یہ ہے کہ پروانے کا سفر دائرے میں طے ہوتا ہے اور جیسے جیسے طواف کی رفتار تیز ہوتی ہے عاشق اپنے وجود کے فاضل بوجھ سے دست کش ہوتا جاتا ہے۔ عشق میں اس مرحلے کو "قربانی" کا مرحلہ کہنا چاہئے۔ پھر جب طواف کی رفتار زندگی کی عام رفتار سے تجاوز کر جاتی ہے تو عاشق ایک دھماکے کے ساتھ دائرے کی لکیر کو توڑ کر شمع کی طرف لپکتا ہے یہ "جست" کا مرحلہ ہے اس

کے بعد وہ خود کو روشنی میں جذب کر کے قطرے کی طرح سمندر میں مل جاتا ہے اور یوں ابدیت حاصل کرلیتا ہے۔ اس حالت کو "وصل" کا نام ملنا چاہئے۔

مگر اقبال کے عشق کی کہانی اس سے قدرے مختلف ہے۔ اقبال کا عاشق بھی پروانے ہی کی طرح شمع کو دیکھ کر اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے، پروانے ہی کی طرح شمع کے گرد طواف کرتا ہے اور پھر اپنے فاضل بوجھ سے دست کش ہو کر پروانے ہی کی طرح دائرے کی لکیر کو توڑتا ہے مگر اس کے بعد وہ شمع کے شعلے میں بھسم نہیں ہو جاتا بلکہ اس کے روبرو کھڑے ہو کر نہ صرف اس سے اکتسابِ نور کرتا ہے بلکہ اس نور کو صورت پذیر کر کے ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ بھی کرتا ہے۔ گویا اقبال کا "عاشق" بے خودی کے عالم کو مس تو کرتا ہے مگر اس میں پوری طرح جذب نہیں ہوتا۔ چنانچہ روبرو کھڑے ہونے کے عالم میں وہ نہ صرف اپنے وجود کو بلکہ ہوش و حواس کو بھی قائم رکھتا ہے۔ وہ شعور اور لاشعور کے سنگم پر کھڑے ہو کر ایک فنکار کی طرح نورِ ازل کی مدد سے آب و گِل کی دنیا کو ایک نئے سانچے میں ڈھالتا اور ایک نئی صورت میں دوبارہ خلق کرتا ہے چونکہ اس حالت میں عاشق کی حیثیت تبدیل ہو جاتی ہے اس لئے اقبال نے اسے "مرد قلندر" اور "بندہ مومن" کا نام دیا ہے جس کی تحویل میں لاشعور بھی ہے اور شعور بھی، عشق بھی اور عقل بھی اور جو لامحدودیت کے ذائقہ سے آشنا ہو کر اپنی محدود شخصیت میں کشادگی اور توانائی پیدا کرلیتا ہے۔

ہائیکو نگاری اور زرد پتوں کی شال

رولاں بارت نے اپنی کتاب L Empire des Signes 1970 میں جاپانی کلچر کے بارے میں لکھا ہے کہ یہ "سطح" یعنی Surface کا کلچر ہے۔ اس کے نزدیک جاپانی کلچر کے بیشتر مظاہر مثلاً" کھانا پکانا، چیلیوں کا تھیٹر، باغبانی، تحائف کو پیک کرنے کا فن اور ہائیکو .... یہ سب سطح کے مظاہر ہیں۔ ان کے اندر کوئی مرکزہ یا روح نہیں ہے۔ اس بیان سے اس غلط فہمی کا امکان ہو سکتا ہے کہ بقول رولاں بارت جاپانی کلچر اور اس کا ایک اہم مظہر یعنی ہائیکو سطحی اور بے روح ہے۔ لیکن جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں رولاں بارت اسے بے روح، سطحی یا معنی سے تہی نہیں کہہ رہا۔ اس کا موقف یہ لگتا ہے کہ جاپانی کلچر Contained اور Container کے رشتے کو نہیں مانتا۔ لفافہ اور ملفوف کو ایک ہی چیز گردانتا ہے۔ ہمارے ہاں ہر مظہر کے اندر ایک مخفی معنی کا تصور موجود ہے چنانچہ بالعموم مظہر کے بجائے مظہر کے معنی کو اہمیت ملتی ہے حتیٰ کہ کائنات کا تصور بھی ایک ایسی دھند، سراب یا مہین ریپر کا تصور قرار پایا ہے جس کے عقب یا بطون میں ایک عظیم تر معنی موجود ہے۔ دوسری طرف جاپانی کلچر مظہر اور اس کے معنی میں کوئی تفریق نہیں کرتا۔۔۔ اس حد تک کہ جاپانی شعری صنف ہائیکو کا افقی پھیلاؤ ہی اس کا عمودی عمق بھی قرار پایا ہے۔ اصلاً" ہائیکو کے تین مصرعے لخت لخت نہیں ہیں بلکہ باہم آمیز ہو کر ایک تصویر، کیفیت یا احساس کو جنم دیتے ہیں۔ وہ تینوں مارگ یا راستے نہیں ہیں بلکہ زینے کے تین قدم ہیں جو ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ ان میں ایک قدم بھی کم ہوجائے تو زینہ بے کار ہو جاتا ہے۔ ہائیکو ایک ایسا لسانی ریپر ہے جس کے اندر معنی ملفوف نہیں بلکہ جو خود معنی ہے۔ مثلاً" باشو

کا یہ مشہور ہائیکو لیجئے:

کہنہ جوہڑ میں
مینڈک کی اک جست
پانی کی آواز

اس میں تصویر یہ ابھرتی ہے کہ مراقبہ کی خاموشی میں اچانک مینڈک پانی میں چھلانگ لگاتا ہے' آواز پیدا ہوتی ہے جس سے لمحہ بھر کے لئے مراقبہ ٹوٹ جاتا ہے مگر دوسرے ہی لمحہ وہ دوبارہ جڑ جاتا ہے اور خاموشی پہلے سے زیادہ گمبھیر' دبیز اور بے پایاں ہو جاتی ہے۔ سدھیارتھ کے ہاں بھی مارا کی بیٹیوں کی آمد سے ایک ایسی ہی صورت حال پیدا ہوئی تھی۔ اس کی سادھی بھی ٹوٹی تھی مگر اس کے بعد اتنی بے پایاں ہو گئی تھی کہ آخرکار "گیان" پر منتج ہو گئی تھی۔ بدھ مت میں خاموشی کے ٹوٹنے یعنی بے زبانی کی چادر میں ایک شگاف یا Rupture کے نمودار ہونے اور پھر اس کے دوبارہ بھرنے یا اگر اس شگاف کو زخم کے مترادف سمجھا جائے تو مندمل ہونے' کا عمل ہائیکو کی بنت کاری میں صاف نظر آتا ہے۔

ایک اور زاویے سے بھی ہائیکو کے مزاج تک رسائی ممکن ہے۔ سب جانتے ہیں کہ انسان کو پانچ حسیات عطا ہوئی ہیں۔ ان میں سے چار حسیات یعنی باصرہ' سامعہ' شاما اور ذائقہ انسانی چہرے کے خاص خاص مقامات پر مرتکز ہیں مثلاً باصرہ آنکھوں میں' سامعہ کانوں میں' شامہ ناک میں اور ذائقہ منہ میں' لیکن پانچویں حس یعنی لامسہ کا کوئی ایک مقام نہیں ہے۔ وہ پورے جسم کی سطح پر پھیلی ہوتی ہے۔ یہ حس اندھی اور بہری ہے' خوشبو اور ذائقہ سے بھی اسے کوئی سروکار نہیں مگر محسوس کرنے کی ایک زبردست قوت اس میں وجود ہے۔ یہ انسان کی بنیادی حس ہے۔ اصناف شعر میں ہائیکو کی اہمیت اس بات میں ہے کہ اس میں لامسہ کی بنیاد بہت مضبوط ہے۔ ہائیکو' باصرہ' شاما اور سامعہ کی مدد سے معنی کی تلاش کا نام نہیں تاہم وہ ان سے لاتعلق بھی نہیں۔ وہ دراصل ان اضافی حسیات کو لامسہ کی کارکردگی کو فزوں تر کرنے کے لئے استعمال کرتا ہے۔ چنانچہ جب ہائیکو حقیقت یا Reality کو مٹھی میں بند کرتا ہے تو معانقہ ایک بڑی حد تک جسمانی ہوتا ہے۔ ہائیکو فہمی کے سلسلے میں اس نکتے پر غور کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ ہائیکو معنی کی تلاش کا عمل نہیں بلکہ شے کو مٹھی میں بند کر لینے کا وظیفہ ہے۔ اسی لئے ہائیکو اور خاموشی مترادف الفاظ ہیں۔ ہائیکو دراصل لامسہ کی ایک

کروٹ ہے جو موجودگی کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

"خاموشی" کا ذکر ہوا ہے تو جدید مغربی فکر کے حوالے سے اس معنویت کا بھی ذکر کردینا چاہیے۔ مائیکل فوکو نے اپنی کتاب The Order Of Things میں سولہویں' اٹھارویں' انیسویں اور بیسویں صدی کی فکری جہت کو بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سولہویں صدی مشابہتوں اور مماثلتوں Resemblances and Similiarities کی مدد سے علم حاصل کرنے کی صدی تھی جب کہ اٹھارویں صدی قربت Contiguity اور انسلاکات کی صدی تھی جس میں اشیا کے جڑنے کا وہ منظر نامہ ابھرا جو انواع و اقسام کے شجرے بنانے پر منتج ہوا۔ یہ صدی "بے زمانی" کی موید تھی اور اسی وصف کو "انسان" اور "زبان" میں بھی کار فرما دیکھتی تھی۔ جہاں تک انیسویں صدی کا تعلق ہے تو یہ ارتقا Evolution سے منسلک اور "زماں" کی کارکردگی کا اعلامیہ تھی۔ اس میں افقی سطح نمایاں ہوئی' تاریخ کو اہمیت ملی اور منبع اور ماخذ کی تلاش میں دور ماضی کے اندر تک جھانکا گیا۔ رہ گئی بیسویں صدی تو اس میں سطح (Surface) اور گہرائی (Depth) کے عمودی زاویوں کو بروئے کار لایا گیا ہے اور یہیں مغرب کی فکر کو اس "خاموشی" تک رسائی حاصل ہوئی ہے جس کا منطقہ گہرائی کے اندر دور تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ خاموشی Void یا خالی پن کی زائیدہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایک طرح کا بلیک ہول ہے جس کی گہرائی کا کوئی پتہ نہیں۔ اس خاموشی کو مس کرنا بدھ مت کا بھی مسلک ہے اور ہائیکو کا بھی! یہ ماموشی ایک ایسی شانت سطح ہے جو دوئی سے ناآشنا ہے۔ یہ مجسم احساس ہے جو لامتناہی بھی ہے اور ناپیدا کنار بھی!

مشرق کو "خاموشی" کی زبان بہت عزیز رہی ہے۔ اس زبان نے جہاں عارفانہ واردات کی ترسیل بے آواز الفاظ میں کی ہے وہاں اجتماعی تجربات کی ترسیل کے لئے ضرب المثل سے بھی کام لیا ہے۔ ضرب المثل کیا ہے؟ میں اسے حبِ حکمت یا WISDOM CAPSULE کا نام دوں گا جس میں ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے انسانی تجربات کا جوہر بند ہوتا ہے۔ ادب کے میدان میں بھی مختصر نویسی کا چلن مشرق کو بہت مرغوب رہا ہے۔ جہاں تک اردو ادب کا تعلق ہے تو اس میں ایسی اصناف کو زیادہ پسند کیا گیا ہے جن کا قامت مختصر تھا۔ فکشن کے میدان میں دیکھئے کہ ناول کے مقابلے میں مختصر افسانے کو "نسبتاً" زیادہ فروغ ملا ہے۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ مشرق اظہار اور ترسیل کے لئے ایسی اصناف کا والہ و شیدا ہے جن میں

اختصار کا دامن بہت وسیع ہو۔ گویا قطرہ میں دجلہ اور جز میں کل دکھائی دے۔ جدید اردو ادب میں انشائیہ کی مقبولیت کا راز بھی یہی ہے۔ شاعری میں دوہا' ماہیا' غزلیہ شعر____ ان سب کے جسم بھی مختصر ہیں۔ حد یہ کہ باہر سے بھی جس شعری صنف کو ہم نے بطور خاص در آمد کیا ہے اس کا امتیازی وصف بھی یہی ہے۔ میرا اشارہ ہائیکو کی طرف ہے جو ایک جاپانی شعری صنف ہے۔ ہائیکو پر زین بدھ مت کے گہرے اثرات ثبت ہیں۔ زین مختلف ثقافتوں اور فلسفوں کا امتزاج پیش کرتا ہے۔ اس میں جنوبی ایشیا کا علم باطن بھی ہے تاؤ مت کی فطرت پرستی بھی اور کنفیوشزم کی عملی افادیت پسندی بھی۔ تاؤ مت سے اس نے یہ بات اخذ کی کہ "الفاظ" کبھی "اصل سچائی" کو پوری طرح گرفت میں نہیں لے سکتے۔ چنانچہ شاعری میں اس نے ہائیکو کو قبول کیا جو کم از کم الفاظ کو استعمال کرتا ہے۔ پھر چونکہ زین مت نے روز مرہ کے معاملات' اشیاء اور مظاہر کو عارفانہ وجد کے لئے برتنے کی کوشش کی لہٰذا ہائیکو بھی "موجودگی" بالخصوص فطرت کے مظاہر کی موجودگی سے پوری طرح منسلک ہے۔ ویسے دلچسپ بات ہے کہ جاپانی معاشرت میں مصوری' فن کتابت' چمن آرائی حتیٰ کہ چائے بنانے کا دستور جسے "چانویو" کہا گیا ہے اور عسکریت جسے "بوشی ڈو" کا نام ملا ہے' یہ رسوم بھی روحانی سکون اور وجد پر ہی منتج ہوئی ہیں۔ چنانچہ ہائیکو میں الفاظ قطب نما بن جاتے ہیں اور قاری ان کے درمیانی فاصلوں کو اپنے تخیل کی مدد سے عبور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ہر شعری صنف کا ایک اپنا مزاج ہوتا ہے جس کی پہچان بہت ضروری ہے مثلاً" دوہے کے مزاج میں دوئی بہت نمایاں ہے جو جنوبی ایشیا کے ثقافتی تناظر کی دین ہے دوہے میں بیک وقت ارض' جسم اور جنس کا کھلم کھلا اظہار بھی ہے اور ان کو عبور کرکے اس دیار کی عکاسی بھی جس میں "مرد دانا" (WISE OLD MAN) کی آواز صاف سنائی دیتی ہے۔ یہ دوئی دوہے کے مزاج ہی میں نہیں اس کی ہیئت میں بھی موجود ہے۔ چنانچہ نہ صرف ہر دوہا دو مصرعوں میں تقسیم نظر آتا ہے بلکہ ہر مصرعے کے دو حصوں میں وشرام کا وقفہ بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔

دوسری طرف ماہیا' مرد اور عورت کے معاملات عشق اور ان کی متعدد صورتوں کو اپنا موضوع بناتا ہے۔ "ماہی" کا لفظ جو غالباً" بھینسوں کے چرواہا یعنی مہینوال کا مخفف ہے' اس مرد کا نام ہے جس نے عورت کے دل میں محبت کا طوفان پیدا کردیا۔ لہٰذا ماہیا میں ابتدا" وہی

مخاطب تھا۔ گیت میں بھی مرد ہی مخاطب ہے اس لئے بعض اذہان میں یہ خیال پیدا ہو سکتا ہے کہ ماہیا گیت سے ماخوذ ہے گو میرے خیال میں ماہیا گیت سے بھی زیادہ قدیم ہے۔ تاہم وقت کے ساتھ ساتھ ماہیا کا دامن وسیع ہوا ہے اور اب اس میں عاشق اور معشوق' شوہر اور بیوی' دونوں مخاطب ہیں نیز ان کو ملانے یا جدا کرنے والا گھر اور معاشرہ بھی موضوع بنا ہے۔

غزل کا مزاج ان دونوں سے مختلف ہے۔ اس کی ہیئت کی تشکیل میں ماں اور بچے کا رشتہ ابھرا ہے۔ جس طرح بچہ ماں سے اپنا ہاتھ چھڑا کر بھاگتا ہے مگر بھرے میلے میں گم ہو جانے سے خوفزدہ ہو کر دوبارہ ماں کا ہاتھ تھام لیتا ہے اس طرح غزل کا شعر اپنی آزادی اور انفرادیت کا عارضی اعلان کرنے کے بعد دوبارہ غزل کے قافیہ ردیف کی انگلی تھام لیتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے غزل موتیوں کے ہار سے مشابہ ہے جس میں ہر موتی (یا شعر) اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے مگر ہار کے دھاگے میں پروئے جانے کے بعد "چیزے دیگر" بن جاتا ہے۔ مزاج کے اعتبار سے غزل جسم اور روح' جذبہ اور تخیل' ارضیت اور ماورائیت کا امتزاج پیش کرتی ہے مگر اس امتزاج میں ایمائی اور اشاراتی انداز سدا موجود رہتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں' غزل کے اندر داخل ہوتے ہی جذبے کے پر اگ آتے ہیں تاہم وہ اڑنے کے بعد قوس سی بنا کر واپس بھی آتا ہے (وہی بچے کے واپس آنے کی صورت) یہ ادھوری اڑان ہی غزل کی پہچان ہے۔

اب جہاں تک ہائیکو کا تعلق ہے تو اس کی صورت یہ ہے کہ اس میں سامنے کی گری پڑی اور معمولی چیزوں اور جذبوں کو ان کے پس منظر میں پھیلے ہوئے مظاہر فطرت کے حوالے سے اس طور دیکھا گیا ہے کہ معمولی بے نام شے کی شخصیت بھی ابھر آئی ہے۔ نیچر یا فطرت سے انسلاک ہائیکو کا ایک خاص وصف ہے مگر فطرت یا نیچر کے بھی دو روپ ہیں _____ ایک وہ جو فطرت کے مظاہر کی صورت باہر کی دنیا میں پھیلا ہوا ملتا ہے اور دوسرا وہ جو انسانی فطرت HUMAN NATURE کی صورت انسان کے اعماق میں موجود ہے۔ فطرت کے اس پس منظر میں اشیاء' تجربات اور محسوسات کو اس طور پیش کرنا کہ کلچر اور نیچر آپس میں جڑ جائیں یہی ہائیکو کا سب سے بڑا کام ہے مگر وہ یہ کام کلچر اور نیچر کے درمیان پل بنا کر نہیں بلکہ خندق کھود کر انجام دیتا ہے تاکہ قاری ان دونوں کو چل کر نہیں بلکہ جست لگا کر منسلک کرے۔ چنانچہ ہائیکو میں جو جست وجود میں آتی ہے وہی قاری کے تخلیقی عمل کا

باعث بھی ہے اور اس کے مبہوت ہونے کا راز بھی! ____ ہیئت کے زاویے سے دیکھیں تو ہائیکو دھڑکتے ہوئے دل سے مشابہ نظر آتا ہے۔ اس کا پہلا مصرعہ سمٹتا ہے۔ دوسرا پھیلتا ہے' تیسرا پھر سمٹ جاتا ہے بالکل جیسے دل سمٹتا' پھیلتا اور پھر سمٹتا ہے۔ ہائیکو کے مزاج پر اس کا اثر یوں مرتسم ہوا ہے کہ بات ایک معمولی شے' واقعہ یا منظر سے شروع ہوئی ہے جو ایک وسیع تناظر مثلاً" فطرت کے تناظر کو چھو کر وسعت آشنا ہوئی ہے مگر پھر سمٹ کر اپنے اصل قالب میں آگئی ہے۔ تاہم وسعت اشنا ہونے کے اس ایک لمحے کے بعد بات کی نوعیت وہ نہیں رہی جو فطرت کو چھونے سے پہلے تھی۔ قدیم ہندوستان کے ایک شاعر امرو کی یہ نظم اس قلب ماہیئت کو بڑی خوبی سے بیان کرتی ہے۔

جس طرح پنچھی کے بوجھ تلے ٹہنی جھک جاتی ہے
میں بھی تیرے پیار کے بوجھ تلے لچک کھا گئی ہوں
پنچھی اڑ جاتا ہے تو ٹہنی پھر سیدھی ہو جاتی ہے
لیکن تیرے چلے جانے کے بعد میں پھر ویسی نہیں ہو سکتی

یہی حال اس شے کا ہے جو ہائیکو کے کلاوے میں آنے کے بعد پہلے کی طرح اکہری' معمولی اور بے رس نہیں رہتی بلکہ = در = اور نقاب اندر نقاب نظر آنے لگتی ہے۔

دوہا' ماہیا' غزل اور ہائیکو ____ ان چاروں اصناف میں مزاج کا فرق ہے تاہم چاروں میں یہ قدر مشترک بھی ہے کہ وہ قامت کے اعتبار سے مختصر ہیں نیز ان چاروں میں ایک طرح کا خلا یا وقفہ یا خندق یا گیپ بھی ہے جو اصلاً" "خاموشی" کا ایک وقفہ ہے۔ وہی خاموشی جو مشرق کو ہمیشہ سے عزیز رہی ہے۔

اردو زبان میں ہائیکو کی آمد کو کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا اور اسے تحریک بنے تو بہت ہی کم عرصہ ہوا ہے۔ اردو میں ہائیکو نگاری کو تحریک بنانے میں "اوراق" نے جو تھوڑی بہت خدمات انجام دی ہیں وہ آپ کے سامنے ہیں مگر یہ بات عام طور سے دیکھنے میں آئی ہے کہ تحریک بننے کے بعد جب ہائیکو بڑے پیمانے پر تخلیق ہوا ہے تو اس کے مزاج کو ملحوظ رکھا نہیں جاسکا۔ چنانچہ غزل' دوہا اور ماہیا کے مضامین اور رویے ہائیکو میں بے محابا داخل ہوتے چلے گئے ہیں۔ تاہم کچھ شعرا ایسے بھی ہیں جنہوں نے ہائیکو کے مزاج کو سامنے رکھ کر زندہ

رہنے والے ہائیکو تخلیق کئے ہیں۔ نصیر احمد ناصر کا شمار ایسے میں ہائیکو نگاروں میں ہوتا ہے۔

نصیر احمد ناصر کی کتاب " زرد پتوں کی شال" کا عنوان بجائے خود ہائیکو کی ایک قاش نظر آتا ہے۔ زرد پتوں سے خیال خزاں کی طرف منعطف ہوتا ہے اور یوں فطرت پس منظر کے طور پر دوریوں تک بچھی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اس پس منظر میں "شال" کا لفظ الگ ہو کر پورے منظر کو ایک نیا معنی عطا کردیتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے زمین ایک غم زدہ عورت ہے جس نے زرد پتوں کی شال اوڑھ رکھی ہے۔ وہ غم زدہ کیوں ہے؟ کیا یک انسانی معاشرے کی سنگ دلی کے بہت سے زاویے قاری کو زرد پتوں کی طرح چبھنے لگتے ہیں اور ایک منظر کے اندر کئی مناظر ابھر آتے ہیں۔

نصیر احمد ناصر نے زیر نظر کتاب کے بیشتر ہائیکو ان دنوں لکھے جب وہ السعودیہ میں مقیم تھا۔ یہ ایک ایسا ملک ہے جہاں فطرت کا برہنہ صحرائی وجود بڑے پیمانے پر دعوت نظارہ دیتا ہے مگر اس صحرائی منظر کے مقابلے میں شاعر کی یادوں پر مشتمل وہ خطہ ارض بھی ہے جہاں فطرت نے صد ہزار رنگوں کے لبادے پہن رکھے ہیں۔ جب یہ دونوں خطے آپس میں ملتے ہیں تو نصیر احمد ناصر کے قلم سے ہائیکو آبدار موتیوں کی طرح ٹپکنے لگتے ہیں۔ میں نے السعودیہ میں فطرت کو برہنہ کہا ہے۔ برہنگی سے مراد یہ ہے کہ وہاں چاروں طرف ریت کا سمندر ہے اور جہاں ریت کا سمندر ختم ہوا ہے وہاں سے پانی کا سمندر شروع ہوگیا ہے۔ اصلاً یہ دونوں صحرا ہیں۔ ایک ریت کا دوسرا پانی کا "بحر گر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا" پھر یہ بات بھی ہے کہ ان دونوں صحراؤں کے اوپر دن کو دھوپ کا اور رات کو ستاروں کا سمندر موجزن رہتا ہے۔ فطرت کی اس تمثیل میں چاند' سورج' سمندر اور ہوا ____ چار ایسے کردار ہیں جن کے خدوخال ہی نہیں اوصاف بھی جدا جدا ہیں۔ اپنے ہائیکوز میں نصیر احمد ناصر نے برہنہ فطرت کے اس کینوس پر ان کرداروں کو اس طور ابھارا ہے کہ وہ انسانی محسوسات کی آئینہ داری کرنے لگے ہیں۔ چنانچہ سورج' تحکم' بے نیازی یا برہمی کی علامت بن گیا ہے اور چاند کسی گم کردہ راہ مسافر کی طرح خودکشی کا ارادہ باندھے دکھائی دیا ہے جبکہ سمندر اپنی بیکرانی میں مست نظر آیا ہے۔ فطرت Nature اور انسانی فطرت Human Nature کا ملاپ نصیر احمد ناصر کے ہائیکو کا ایک امتیازی وصف ہے مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ نصیر احمد ناصر نے ن دونوں کے ملاپ کے راستے میں خندقیں اور فاصلے کھڑے کردیئے ہیں اور قاری مجبور

ہو گیا ہے کہ درمیانی خلا یا Gap کو اپنے تخیل کی مدد سے عبور کرے۔ یہ چند ہائیکو ملاحظہ ہوں جن میں نصیر احمد ناصر نے فطرت کے صحرائی روپ کے تناظر میں انسانی فطرت کی تمثیل پیش کردی ہیں۔

زندگی کے کھلے سمندر میں
ناکراں نیلگوں خموشی ہے
آؤ جسموں کے بادباں کھولیں

رات کے پُر ہراس جنگل میں
روشنی کی لکیر مدہم سی
یا سیہ فام عورتوں کی ہنسی

ساحلی چٹانوں پر
سر جھکا ۔۔کے بیٹھا ہے
خودکشی سے پہلے چاند

شام کے دھندلکوں میں
جھیل کے کنارے پر
آفتاب بیٹھا تھا

یہ سارا منظر بے آب و گیاہ ہے جہاں سورج ایک عقاب کی طرح کسی سرابی جھیل کے کنارے شام کے پرندوں (یعنی ستاروں) پر جھپٹنے کے لئے تیار بیٹھا ہے اور چاند خودکشی کے ارادے سے ساحلی چٹانوں پر لحظہ بھر کے لئے رک گیا ہے۔ نصیر احمد ناصر نے اپنے ہائیکو میں فطرت کی اس صحرائی برہنگی کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

مگر صحرا کی بیکرانی کی زد میں آئے ہوئے اس شاعر کے ہاں یادوں کی پھوار اور خوشبو بھی ہے جس نے اس کے اندر کئی موسم پیدا کردیئے ہیں۔ یہ سارے موسم اس ناسٹلیجا کے مظہر ہیں جو وطن سے زیادہ عرصہ دور رہنے والوں کے ہاں اکثر پیدا ہو جاتا ہے اور جسے دور کرنے کے لئے پردیسی لوگ خط' کیسٹ اور ٹیلی فون کا سہارا لیتے ہیں لیکن اگر ان میں سے کوئی شاعر ہو تو ناسٹلجیا اس کے متخیلہ کو مہمیز لگاتا ہے اور اس کی شاعری میں بھولی بسری یادیں جذبات کے جوار بھاٹا پر بادبانی کشتیوں کی طرح تیرنے لگتی ہیں۔ نصیر احمد ناصر کے ہائیکو ایسی ہی چھوٹی چھوٹی یادوں سے عبارت ہیں۔

چاند چھپ کے تکتا تھا
رات بالکونی میں
بے لباس بیٹھی تھی

اک ہنسی بکھرتی ہے
چیل کے درختوں سے
جب ہوا گزرتی ہے

ان ہائیکوں میں تناظر تبدیل ہوگیا ہے تاہم ہائیکو کے مزاج میں کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوئی۔ ہائیکو کے اندر کا "خلا" جسے پُر کرکے خود قاری تخلیق کاری کا مزہ چکھتا ہے ان ہائیکوں میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً"

سبز کھیت دھان کے
عورتوں کے دل میں ہیں
راز آسمان کے

اس ہائیکو میں دو مختلف مناظر ابھرے ہیں ـــــــ ایک دھان کے سبز کھیتوں کا منظر، دوسرا عورتوں کے دلوں میں آسمان کے منعکس ہونے کا منظر! ان دونوں مناظر میں ایک خلا موجود ہے جسے قاری ہائیکو کو پڑھتے ہوئے بڑی خوش اسلوبی سے پُر کردیتا ہے۔ اسے پانی سے بھرے دھان کے کھیت میں عورتیں دھان بوتی نظر آتی ہیں۔ بظاہر ان عورتوں کی نظریں دھان کے کھیت پر مرکوز ہیں مگر کھیت میں پانی ہے اور پانی میں پورا آسمان منعکس ہو رہا ہے۔ یکایک کھیت دل کی صورت اختیار کرلیتا ہے اور دل کے اندر آسمان اپنے سارے ظلم و جور کے ساتھ نمودار ہو جاتا ہے۔ قاری سوچتا ہے کہ شاعر نے کچھ نہ کہتے ہوئے بھی عورت کے دل میں نمودار ہونے والے وسوسوں اور خدشات کو کس خوبی سے بیان کردیا ہے۔ یہی ہائیکو کا کمال ہے کہ اس کی بالائی سطح کے نیچے کئی مخفی سطحیں ہوتی ہیں جنہیں شاعر اپنے قلم کے لمس سے وجود میں لے آتا ہے۔

بے شک نصیر احمد ناصر نے ہائیکو کی مخصوص ہیئت پر سختی سے عمل نہیں کیا اور اپنے ہائیکو میں تین برابر مصرعے استعمال کئے ہیں تاہم اس نے ہائیکو کے مزاج کو قائم رکھا ہے اور یہی مناسب بات ہے۔ بصورت دیگر کوئی ہزار ہائیکو کی مخصوص ہیئت کو برتے لیکن اگر وہ ہائیکو کے مزاج کو نہ ابھار سکے تو پھر تخلیق ہونے والی چیز کو ہائیکو کے بجائے کوئی اور ہی نام دینا ہوگا۔

ایک رات کا ذکر

غزل کی ریزہ خیالی یعنی اس کے اشعار کا معنوی اعتبار سے لخت لخت ہونا ---- اس بات نے بالعموم شاعر کے غزلیہ کلام کو کسی ایک تمثیل میں مرتب ہونے کی اجازت نہیں دی، مگر رفیق سندیلوی کی غزلوں کے مجموعہ "ایک رات کا ذکر" کا مطالعہ کریں تو ایک واضح تمثیل نگاہوں کے سامنے ابھر آتی ہے۔ یہ نہیں کہ رفیق سندیلوی کی غزل میں یہ تمثیل کسی باقاعدہ آغاز یا انجام کے تابع ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس کا یہ مطلب تھا کہ تمثیل نے اس کی غزل کو اپنی مٹھی میں بند کرلیا ہے۔ دوسری طرف ہوا یہ ہے کہ خود یہ تمثیل ٹکڑوں اور قاشوں میں بٹ کر اس کی جملہ غزلوں کے اندر بکھر گئی ہے۔ یوں دیکھئے تو ریزہ خیالی کی شرط ایک حد تک پوری بھی ہوگئی ہے تاہم جب اشعار میں بکھرے ہوئے ریزوں کو جمع کریں تو تمثیل کے خدوخال ابھر آتے ہیں اور ریزہ خیالی کا عنصر ترتیب اور انسلاک کے عناصر کے لئے جگہ خالی کردیتا ہے۔ سو ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ رفیق سندیلوی کی غزل، غزل کے اوصاف کی حامل ہونے کے باوجود ریزہ خیالی کی شرط کو عبور کرگئی ہے۔ یعنی اس کی ساخت شکنی میں کامیاب ہوگئی ہے۔

رفیق سندیلوی کی اس تمثیل کو باآسانی تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے ---- پہلا حصہ رات کے ذکر پر مشتمل ہے، دوسرا حصہ رات کے اختتام سے ذرا پہلے کی اس حالت کا عکاس ہے جس میں "فسونِ خواب" جنم لیتا ہے اور تیسرا حصہ وہ ہے جس میں طلسمی دھوپ بست کو ایک قریۂ حیرت میں تبدیل کردیتی ہے۔ آیئے سب سے پہلے رات کا ذکر کرتے ہیں۔

رفیق سندیلوی نے رات کو کئی پیکروں میں محسوس کیا ہے ۔مثلاً" کبھی تو اسے تعزیہ کہا ہے' کبھی اسے گنبد سے تشبیہ دی ہے' کبھی اسے "مسکن" قرار دیا ہے اور کبھی کہا ہے کہ وہ پہاڑ کا ایک ذرہ یا ایک تاریک سرنگ ہے۔ یہی نہیں' اس نے رات کو ایک بے درخت راستہ اور " تھیلی " بھی کہا ہے۔ اسے فصیلِ شام بیہ اور سنگِ شب کہہ کر بھی پکارا ہے اور کبھی اسے اڑن طشتری کی صورت میں دیکھا ہے۔ بظاہر یہ مختلف وضع کے امیج ہیں مگر دراصل وہ ایک ہی بڑے امیج سے گرے ہوئے ریزے ہیں ----- ایک ایسا امیج جس میں زمین' عورت اور جسم یکجا ہوگئے ہیں ----گویا رفیق سندیلوی کی رات ان تینوں پر مشتمل ہے اور خود شاعر اس رات کی "گرفت" میں ہے اور چاہتا ہے کہ اس کی گرفت سے نکل کر روشنی کے دیار میں آجائے۔سو یہی رفیق سندیلوی کا سب سے بڑا مسئلہ ہے کہ رات نے اسے گنبد' ذرہ' سرنگ یا قلعہ میں قید یا تھیلی میں بند کردیا ہے یا وہ اسے اپنے بوجھ تلے بے بس کرنے میں کامیاب ہو گئی ہے اور وہ خود اس سے نجات پانے کا آرزو مند ہے۔ یہ اشعار دیکھیں جو رفیق سندیلوی کے اس بنیادی تنازعہ کو سامنے لاتے ہیں:

جلوس ابر ماتم کر رہا تھا اور سر پہ
ستارے تعزیہ شب کا اٹھائے آرہے تھے

میں دن کا سلسلہ دن سے ملانے والا تھا
کہ درمیان میں اک رات آن کودی تھی

جسم کے تاریک لشکر سے بچا لے جائے گا
اک ستارہ رات کے شر سے بچا لے جائے گا

ایک سیاہ بشارت والے ذر کے ساتھ گزاری
میں نے پہاڑ کے اک ذرّے میں ساری رات گزاری

پہلے آنکھ کی شہ رگ کاٹی اور اس فعل کے پیچھے
اک تاریک سرنگ سے میں نے اپنی ذات گزاری

میں رات کے بے درخت رستے پہ آگیا تھا
مرا ستارہ زمیں کے نقطے پہ آگیا تھا

شب کی تھیلی بھری ہوئی تھی کرنوں سے

دل کے خالی بستے میں تاریکی تھی
بدن کے خاکداں میں اور کیا رکھا ہوا ہے
اندھیری رات کا اندوختہ رکھا ہوا ہے
میں کہاں تک کسی سنگِ شب میں چھپا رہوں
مجھے اپنے گھر میں پناہ دے میرے آئینے
میں اک پہاڑی تلے دبا ہوں کسے خبر ہے
بڑی اذیت میں مبتلا ہوں کسے خبر ہے

سرنگ، ذرہ، گنبد، تعزیہ، سنگِ شب، تھیلی اور فصیل شام ---- یہ سب رات کے مختلف استعارے ہیں جو ایک طرف Birth Trauma کو اور دوسری طرف موت کے تجربے کو پیش کرتے ہیں بلکہ میں تو یہ تک کہوں گا کہ جب رفیق سندیلوی نے رات کو زمین سے منسلک کیا ہے تو دراصل قبر کی تاریکی ہی کو نشان زد کرنے کی کوشش کی ہے۔ زمین کے ساتھ عورت (بالخصوص ماں) کے تصور کا انسلاک بھی دراصل موت کی موجودگی ہی کی طرف اشارہ ہے کیونکہ یہاں ماں نے نگلنے والی ماں یعنی Devouring Mother کا روپ دھار لیا ہے، لہٰذا صورت یہ بنتی ہے کہ شاعر---- زمین 'رات' عورت---- ان سب سے اس لئے خوفزدہ ہے کہ وہ اسے اپنی مٹھی میں بند کر لینے کے درپے ہیں جو موت کا دوسرا نام ہے (یاد کیجئے کہ یوسف ظفر نے عورت کو زنداں کے مماثل قرار دیا تھا) تخلیقی عمل کے زاویے سے دیکھئے تو یہ چاہِ یوسف میں بند ہو جانے کی ایک صورت بھی ہے یعنی وہ مرحلہ جب تخلیق کار روشنی کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہا ہوتا ہے۔ اسے اپنے ارد گرد سرنگ کا گہرا اندھیرا دکھائی دیتا ہے اور وہ محسوس کرتا ہے جیسے وہ اپنی ہی ذات کی عمیق ترین تہہ میں اتر گیا ہو۔

رفیق سندیلوی کی غزل میں جو تمثیل ابھری ہے اس کا پہلا حصہ تو رات کے چنگل میں خود کو محسوس کرنے کا مرحلہ ہے۔ اس سے اگلا حصہ "فسونِ خواب" کی طرف جانے کے عمل میں نمودار ہوا ہے۔ رات کی بانہوں سے آزاد ہونے کا یہ عمل انسانی اساطیر کا پسندیدہ موضوع ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں انسان کبھی تو گھوڑے یا اونٹ کی مدد سے صحرا کو، کبھی کشتی کی مدد سے سمندر کو اور کبھی اڑن کھٹولے میں بیٹھ کر فضا کو عبور کرتا

نظر آتا ہے۔ پرندے کے پر، گھوڑے کے سم یا کشتی کے چپو دراصل خود آزادی طلب کرنے والے کے ہاتھ پاؤں بن جاتے ہیں۔ رفیق سندیلوی نے اپنی غزل میں ابھرنے والی تمثیل کے اس حصے کو صورت عطا کرنے میں شعری صلاحیت کا بھرپور مظاہرہ کیا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ایک خوابناک فضا نمودار ہوگئی ہے جسے عبور کرکے وہ روشنی تک پہنچنے کی کوشش میں ہے۔ اساطیری یا الف لیلوی کہانیاں اس سلسلے میں Prototype کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان میں شہزادہ اپنے شہر کو یعنی دھرتی، ماں یا رات کو، خیرباد کہہ کر شہزادی یعنی سنہری اون، روشنی یا آبِ حیات کی تلاش میں ایک لق ودق صحرا یا بے کراں سمندر کو عبور کرتا ہے۔ کہانیوں میں اس مرحلے کو "طلسم" کہا گیا ہے جس میں سے گزرتے ہوئے شہزادے کو سخت ترین مشکلات سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ رفیق سندیلوی کی غزل میں یہ مرحلہ ایک شعری تجربے کا زائیدہ ہے ---- ایک ایسا شعری تجربہ جس نے شاعر کی سائیکی کی ان عمیق ترین تہوں کو مس کیا ہے جہاں اساطیر کا نسلی سرمایہ مدفون پڑا تھا مگر محض مس کرنا کافی نہیں ہوتا۔ اگر شاعر کا تخلیقی عمل بھرپور اور اس کے ہاں کیفیات اور تصورات کو Concretize کرنے کی صلاحیت توانا نہ ہو تو اس کا تخلیقی عمل ادھورا ہی رہتا ہے۔ "ادھورا" سے مراد یہ ہے کہ وہ کیفیات اور تصورات کو مس تو کرتا ہے مگر انہیں جسم عطا کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوتا۔ دوسری طرف ایک بھرپور تخلیقی عمل کی خاص بات یہ ہے کہ اس کی وجہ سے مواد اور ہیئت کی دوئی باقی نہیں رہتی۔ وہ مل کر ایک نامیاتی کُل بن جاتے ہیں۔ رفیق سندیلوی کے ہاں "فسونِ خواب" کے تجربے کو اس کی غزل کے ان اشعار میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔

فشارِ خاک میں ہوں اور ارتکازِ آب
کہاں کہاں مجھے لے جائے گا خدا معلوم

مجھ کو صحرا سے بچائے گی اسی صحرا کی ریت
اور یہی پانی سمندر سے بچائے گا مجھے

میں کاٹ دوں گا اندھیرے میں اس شبیہہ کا ہاتھ
کسی طلسم کی شمشیرِ خواب کو دوں گا

نکل پڑوں میں کوئی مشعلِ فسوں لے کر

قیام گاہِ ابد تک مری رسائی ہو
سبز شعاعیں پھوٹ رہی تھیں ٹاپوں سے
اور سوار کے رستے میں تاریکی تھی
ڈولتی پھرتی ہے میری کشتیٔ یک دو نفس
عمر کے دریاؤں کی شہ زور موجوں میں کہیں
ختم ہو جائے گا پھر ابلاغ کا سارا فسوں
جب سماعت گاہ تک ترسیل ہو جائیں گے ہم
ستارے، کشتیاں اور اونٹ میرے ساتھ ہوں گے
میں راتوں رات دریا کے کنارے جالگوں گا
کسی دروازۂ معلوم سے داخل ہوا تھا
اور اب اک قریۂ حیرت سرا میں گھومتا ہوں
ادھر رستے میں چوتھے کوس پر تالاب پڑتا ہے
میں خاک اور خون میں لتھڑی رکابیں دھو کے آتا ہوں
اچانک ایک شعاعٔ سفر ہویدا ہو
سوار زین کے دیدۂ فرس چمکے
کچھ علم نہیں ہے مجھے اے خواب کے طائر
وہ شاخ ہے کس سمت جہاں ہے تیرا مسکن
خلا چپو، ستارہ رات کا ماجھی بنے گا
زمیں پانی بنے گی آسماں کشتی بنے گا
ایک صوتی لہر گردِ خواب سے اٹھتی ہوئی
وحشتِ شب سے کچھ سوارِ بے صدا آتے ہوئے
یہ میرا ظرف کہ میں نے اثاثۂ شب سے
بس ایک خواب لیا، چند شمع دان لئے
پرندے میرا بدن دیکھتے تھے حیرت سے
میں اڑ رہا تھا خلا میں عجیب شان لئے

کسی بحرِ خواب کی سطح پر مجھے تیرنا ہے تمام شب
میری آنکھ کشتی' جسم ہے مرا بادباں میرا ہاتھ ہے

اڑن کھٹولے میں مہتاب کی طرف جاتا
مرا بدن بھی درِ خواب کی طرف جاتا
کبھی تو میدان خواب میں بھی پڑاؤ کرتا
سنہری اونٹوں کا کارواں اور قطبی تارہ
دیکھتا کیا ہوں کہ رقصِ خواب میں ہیں میرے گرد
سائے' بادل' کرے' اجرام اور آتش فشاں
عجیب بے رنگ دھند مجھ میں ہے ایستادہ
میں وسطِ شب میں کہیں کھڑا ہوں کسے خبر ہے
کہاں ہے جسم' کہاں الف لیل کا رستہ
میں تھک گیا ہوں سفر ایک رات کا کر کے

نفسیات والوں نے اسے Night Journey کا نام دیا ہے جو اصلاً" تخلیقی عمل میں ایک ایسا مرحلہ ہے جہاں دھند اور خواب کی طلسمی فضا میں سفر طے ہوتا ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں رفیق سندیلوی کا یہ سفر کشتی' اڑن کھٹولا یا گھوڑے پر کیا جانے والا سفر ہے لیکن تخلیقی عمل کے زاویے سے دیکھیں تو یہ اپنے اندر کی دھند کو خواب میں منقلب کرنے کا ایک وظیفہ ہے۔ تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ جس میں لق ودق صحرا' بے انت خلا یا بے کراں سمندر نظروں کے سامنے ابھر آتا ہے اصلاً" بے ہیتی یا قدیم نراج Primordial Chaos کا وہ عالم ہے جہاں خواب اپنی تعبیر کو اور تصور اپنے لفظی وجود کو ترستا ہے۔ ایسے عالم میں تخلیق کار ایک عجیب سی کیفیت میں ہوتا ہے۔ اس کے اندر جو صحرا' خلا یا سمندر ابھر آیا تھا وہ عناصر کی بے انتہائی' صورتوں کے فقدان اور بے وجود ہونے کے عمل کے باعث موت ہی کا استعارہ ہے۔ تخلیق کار کے لئے یہ موت محض جسم کی موت نہیں' اس کی تخلیقی صلاحیت کی موت بھی ہے' یوں کہہ لیجئے کہ تخلیقی عمل کے اس مرحلے میں تخلیق کار کے اندر جو "ابھار" پیدا ہوتا ہے وہ اپنی تجسیم چاہتا ہے' تخلیق کار اگر اسے جسم عطا نہ کر سکے تو یہ اس کی تخلیق کاری کی موت ہے' سو ساری لڑائی اندر کے میدانِ جنگ میں لڑی گئی ہے

گو اس جنگ کو باہر کی تمثیلوں میں بیان کر دیا گیا ہے۔ الف لیلی کی کہانیوں اور قدیم اساطیر نے تخلیقی عمل کے اس پہلو کو بخوبی بیان کیا ہے۔ رفیق سندیلوی کے مندرجہ بالا اشعار کو بغور پڑھیں تو ان میں قدیم اساطیری اور الف لیلوی فضا صاف ابھری ہوئی نظر آتی ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اس نے انسانی سائیکی میں موجود قدیم تمثیل کو غیر شعوری طور پر استعمال کیا ہے مگر رفیق سندیلوی کی جیت اس میں ہے کہ اس کے ہاں تخلیقی عمل کا یہ مرحلہ ایک واردات کی صورت اختیار کر گیا ہے۔

رفیق سندیلوی کی غزل میں نمودار ہونے والی تمثیل کو مختلف مراحل میں بانٹنے کی ضرورت محض افہام و تفہیم کے لئے پڑی ہے ورنہ یہ تمثیل ایک نامیاتی تجربہ ہے جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے۔ مثلاً" یہی دیکھئے کہ اس مضمون کی ابتدا میں رات کے چنگل سے آزاد ہونے کی سعی کو ایک مرحلہ قرار دے کر بیان کیا گیا ہے مگر دوسرا مرحلہ جو طلسم میں ملفوف ہے، بجائے خود پہلے مرحلے کے اندر بھی موجود ہے۔ جب ہم اسے "سفر شب" کا نام دیتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ سفر شب ---- زمین، جسم، تاریکی اور ماں کے فسوں (طلسم) کے اندر ہو رہا ہے۔ گویا شاعر اپنے ہی وجود کی اس بامشقت قید سے رہائی کا طالب ہے جو اصلاً" عدم ترسیل کے المیہ کا دوسرا روپ ہے۔ یہ کائنات ایک تخلیقِ مسلسل ہے اور اس کا نمائندہ یعنی تخلیق کار بھی تخلیقِ مسلسل ہی سے باقی رہ سکتا ہے۔ ذرا سی کوتاہی، چند لمحوں کا ٹھہراؤ بھی اس کے لئے زہرِ قاتل ہے۔ لہٰذا تخلیق کار کے لئے وہ لمحہ انتہائی کربناک ہوتا ہے جب وہ خود کو تخلیق کے سانچے میں ڈھالنا چاہے اور ڈھال نہ پائے یوں دیکھیں تو رات اور اس کے گرد لپٹا ہوا خواب یا طلسم ہی تخلیق کار کے راستے کا سنگ گراں ہے۔ اسے عبور کرنا تخلیق کار کا سب سے بڑا مسئلہ ہے ---- اس لئے کہ عبور کرنے کے اس عمل ہی میں اس کی اپنی بقا بھی ہے۔

اور اب اس تمثیل کے تیسرے مرحلے کا ذکر کرتے ہیں جو تخلیقی عمل کا آخری مرحلہ بھی ہے یعنی جہاں تاریکی، فسوں یا خواب کی بے ہیئتی میں سے تخلیق کار کو "روشنی" دکھائی دیتی ہے ----- وہی روشنی جس تک پہنچنے کے لئے اس نے یہ سفر اختیار کیا تھا۔ اس روشنی کا ایک اپنا طلسم بھی ہے جو رات کے فسوں سے مزاجاً" مختلف ہے۔ رات کا طلسم تاریکی سے یا زیادہ سے زیادہ چھپنے سے عبارت ہے جبکہ روشنی کا طلسم ایک حیرت کدہ ہے

جس میں بصارت کے ساتھ بصیرت کی بھی قلب ماہیئت ہو جاتی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں سفر کا سلسلہ ختم ہوتا ہے۔ ساری سمتیں' چاروں کھونٹ' ساتوں طبق ایک ایسے نقطہ پر مرتکز ہو جاتے ہیں جو بیکراں بھی ہے اور لازوال بھی۔ یہ ایک ایسا عالم ہے جس میں شاعر کے لئے پوری کائنات اس کا اپنا بدن بن جاتی ہے۔ جب ایسا ہو جائے تو پھر ظاہر ہے کہ شاعر کے لئے خود سے باہر قدم رکھنے کو جگہ ہی دستیاب نہیں ہوتی۔ غالب نے اسی کیفیت کو

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا تھا۔ جب بھی کوئی شاعر تخلیقی عمل کے آخری مرحلہ سے گزرتا ہے تو اسے یہ کیفیت ضرور عطا ہوتی ہے۔ رفیق سندیلوی کو بھی اس تخلیقی تجربے سے گزرنے کا ایک نادر موقع ملا ہے جس کے نتیجے میں اس کے غزلیہ اشعار ایک انوکھی روشنی میں جھلک گئے ہیں۔ اس سلسلے میں پہلے "فسونِ خواب" اور "دھوپ کے طلسم" کا فرق دیکھیں:

فسون خواب نے آنکھوں کو پتھر کردیا تھا
اور اک تارہ حفاظت پہ مقرر کردیا تھا

اس شعر کا ماحول الف لیلوی ہے جس میں شہزادے کا آدھا دھڑ پتھر کا ہو جاتا تھا۔ وہ دوہرے کرب میں مبتلا ہوتا تھا یعنی اپنے آدھے دھڑ کے مفلوج ہو جانے کے جسمانی کرب کے علاوہ بے بسی کے ذہنی کرب میں بھی مبتلا ہوتا تھا۔ مگر اسی غزل کا ایک اور شعر ہے:

طلسمی دھوپ نے اک مرکزِ عصرِ رواں میں
مرے قد اور سائے کو برابر کردیا تھا

دلچسپ بات یہ ہے کہ دونوں اشعار میں "ٹھہرنے" کے واقعہ کی طرف اشارہ ہے مگر نوعیت کے اعتبار سے فسونِ خواب کا ٹھہراؤ' طلسمی دھوپ کے ٹھہراؤ سے قطعاً" مختلف ہے۔ فسون خواب میں "ہونے اور نہ ہونے" کا کربناک منظر ابھرا ہے یعنی جب انسان کا اندر تو مصروف سفر ہوتا ہے مگر اس کا باہر رکا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جب کہ طلسمی دھوپ والے شعر میں یہ لخت لخت کیفیت باقی نہیں ہے۔ اب ایک ایسی سمائی کیفیت طاری ہوئی ہے جس میں قد اور

سایہ برابر ہو گئے ہیں۔ اندر اور باہر کی دوئی ختم ہو گئی ہے اور سالک ایک نقطہ پر یوں رک گیا ہے کہ سارے نقطے اس کے اندر جذب ہوتے چلے گئے ہیں' اس آخری نقطے کی مزید وضاحت کے لئے یہ چند اشعار دیکھیں:

ستارے بجھ رہے تھے جا نمازِ جسم و جاں پر
مگر اک کشف کی مشعل نفس میں جاگزیں تھیں
ستارے دیکھیں گے اب مجھ کو سرنگوں ہوتے
کسی طبق میں سماتا ہے آج رات مجھے
بھڑک رہی ہے مرے گرد اک طلسمی لو
رکھا ہوا ہے سرہانے چراغ نامعلوم
سات طبق' چھ جہتیں' چاروں کھونٹ عمامہ
اور ستارہ چوغہ' چاند لبادہ میرا
مری شش جہات میں کوئی آخری حد نہ تھی
میں وسیع تھا سرِ لامکاں میں پڑا رہا
پڑاؤ کرنے سرِ لامکاں رکا تھا میں
رکا نہ جس جگہ کوئی وہاں رکا تھا میں
کہیں ایک نقطہ پہ رک گیا ہے نظامِ کون و مکاں ابھی
کوئی شے جنم نہیں لے رہی کوئی شے فنا نہیں ہو رہی
کسی دروازۂ معلوم سے داخل ہوا تھا
اور اب اک قریۂ حیرت سرا میں گھومتا ہوں
یہ نجوم ہیں مری انگلیاں' یہ افق ہیں میری ہتھیلیاں
مری پور پور ہے روشنی' کفِ کہکشاں میرا ہاتھ ہے

ان اشعار میں ایک ایسا روحانی تجربہ بیان ہوا ہے جس میں "ٹھہراؤ" کا لمحہ اصلاً" کشف کا لمحہ ہے ---- یہ ایک ایسا لمحہ ہے جس میں سارے فاصلے اور جملہ ابعاد یکجا ہو گئے ہیں مگر میں اسے "صوفی کا تجربہ" نہیں کہوں گا جس میں سالک عالمِ حیرت میں ڈوب کر گویا "فنا" ہو

جاتا ہے بلکہ اسے "تخلیق کار کا تجربہ" کہوں گا جس میں انسان "لمس" کے مرحلے میں تو ہوتا ہے "جذب" کے عالم میں نہیں ہوتا۔ لمس کا مرحلہ قوت کی ترسیل کا مرحلہ ہے یعنی جب قوت کے اندر سے ایک برقی رو سی نکل کر انسان کے وجود میں سرایت کر جاتی ہے دوسری طرف جذب کا مرحلہ قوت میں جذب ہو کر خود قوت بن جانے کا مرحلہ ہے۔ اگر رفیق سندیلوی جذب کے مرحلے سے گذرتا تو صوفی کہلاتا مگر وہ تو لمس کے مرحلے سے گزرا ہے لہٰذا اس نے ایک متوازی تخلیقی عمل سے اپنی "موجودگی" کا ادراک کیا ہے یوں اس کی "آزادی" پر کوئی حرف نہیں آیا۔ صوفی کا منتہائے مقصود بھی آزادی یا مکتی ہے لیکن عجیب بات ہے کہ یہ مکتی ایک بڑی قوت میں جذب ہو کر اپنی آزادی کی قربانی بھی پیش کر دیتی ہے یعنی قطرہ دجلہ میں مل کر اپنے وجود کا بلیدان دے ڈالتا ہے۔ مگر تخلیق کار کی آزادی اس اعتبار سے منفرد ہے کہ وہ ایک سطح سے دوسری اور ایک بُعد سے دوسرے بُعد میں آ جاسکتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو اور تخلیق کار بتدریج رات اور خواب کے مدارج سے گزر کر بے کرانی کے طلسم میں گرفتار ہو جائے تو پھر تخلیق کاری کا عمل رُک جائے گا۔ ایک اچھا تخلیق کار کسی ایک مرحلے کا پابند نہیں ہوتا۔ وہ ہمہ وقت ایک دیار سے دوسرے دیار کی طرف سفر کرتا رہتا ہے۔ مثلاً رفیق سندیلوی کا یہ شعر دیکھیں جو رات کے دیار سے خواب کے دیار کی طرف سفر کا اعلامیہ ہے:

جائیں گے ہم خال و خد سے اک ہیولے کی طرف
پھر ہوا کے جسم میں تحلیل ہو جائیں گے ہم

اور یہ شعر دیکھیں جو خواب کے دیار سے لامکاں کی طرف سفر ہے:

مگر ایک رات کا ذکر ہے کہ مدار میں
کسی روشنی کے بہت قریں میرا جسم تھا
خواب کے متروک گنبد سے نکل کر ایک دن
اپنی آنکھیں کھول دوں اور لمبے لمبے سانس لوں

گو شاعر نے رات سے فسونِ خواب کی طرف اور وہاں سے روشنی کے مسکن یعنی آسمان کی طرف سفر کیا ہے مگر وہ اس کی آخری منزل نہیں ہے کیونکہ وہیں سے مراجعت کا سفر بھی

شروع ہو گیا ہے۔

نور کی موجیں مرے ہمراہ ہوں گی اور میں
رات کے ہاتھوں میں اپنا ہاتھ دینے آؤں گا
آسماں کے نیلے گنبد سے نکل کر ایک دن
میں زمیں کو قرمزی خیرات دینے آؤں گا

اسی طرح خواب کے دیار سے مراجعت کا منظر دیکھئے!

بدن سے پھوٹنے کی لذت' مٹھاس اور خوشبو
شراب و عورت و انجیر خواب کو دوں گا

اب ایسے شاعر کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو کسی ایک دیار کا مستقل باسی نہیں ہے' اس کے لئے رات (عورت) خواب (طلسم کے اندر سفر) آسماں (قلب ماہیت) اور مراجعت (وصل) ایک ہی تجربے کے ایسے مدارج ہیں جو مستقیم انداز میں نہیں ابھرے بلکہ ہر قدم پر مڑ مڑ کر ایک دوسرے کو کاٹتے چلے گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں رشتوں کا ایک جال یعنی Web of Relations وجود میں آگیا ہے۔ نہ کہ ایک گنجلک جسے دریدا نے Labyrinth قرار دیا ہے۔ خود شاعر کو اس بات کا احساس بھی ہے چنانچہ وہ کہتا ہے:

اڑائے رکھتا ہوں صدہا جہات میں خود کو
میں اپنے جسم کی مٹی بہم نہیں رکھتا

یہی اصل بات ہے کہ شاعر خود کو کسی ایک لکیر میں پابند نہ کرے' وہ صحیح معنوں میں آزاد ہو۔ جہاں چاہے رک جائے' جہاں چاہے آگے بڑھے یا واپس آئے یا کسی اور سمت میں نکل جائے' چنانچہ اس کی شاعری کو کسی ایک زمانی ترتیب میں رکھ کر دیکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ شاعر مجموعۂ اضداد ہی نہیں مجموعہ جہات بھی ہے۔ سارے سفر' جملہ فاصلے اس کی ذات کے دروازے پر آکر رک جاتے ہیں اور اس کی ذات کے اندر سے ساری جہات اور سارے فاصلے برآمد ہو کر شش جہات میں پھیل جاتے ہیں' ایک اچھا شاعر ہمہ وقت کروٹیں لیتی ہوئی ایک ایسی ساخت ہے جو کائنات کی ساخت سے مشابہ ہے۔ ایسی ساخت کو کسی ایک نظریے' آئیڈیولوجی' نفسیاتی دباؤ یا مقصد کے تابع کر دینے کا کیا مطلب ہے؟رفیق سندیلوی کی

غزل کا سب سے بڑا وصف یہی ہے کہ اس شاعر نے اپنے خدوخال میں بھی خود کو پابند کیا ہے، خدوخال سے رہائی پانے کی بھی تگ و دو کی ہے، بیکرانی کی آزادی کا مزہ بھی چکھا ہے اور اس کے بعد زمین، رات اور عورت کی طرف مراجعت بھی کی ہے۔ اس لئے نہیں کہ یہی اس کی آخری منزل ہے کیونکہ آخری منزل کوئی نہیں ہے۔ یہ سارا آنے جانے، پھیلنے اور سکڑنے کا سلسلہ ہے۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ رفیق سندیلوی تخلیق کاری کے اصل ذائقہ سے آشنا ہے اور اسی لئے وہ اپنے معاصرین سے الگ بھی ہے اور آگے بھی!

گفتار

بشیر سیفی کی غزل کا امتیازی وصف اس کے ہاں گھر کا تصور ہے۔ آج کا زمانہ بے چہرگی کا دور ہے جس میں نام کے حروف اور چہرے کے خدوخال بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں معاشرے کی بڑی مشین میں ہر فرد خود کو ایک کار آمد یا بے کار پرزہ کی طرح ایک خاص جگہ فٹ کیا گیا محسوس کرتا ہے۔ گویا اس کا تشخص باقی نہیں رہا۔ چونکہ گھر کی موجودگی تشخص کی علامت ہے لہٰذا وہ شعرا جو بے گھر ہونے کے المیے میں یکسر مبتلا ہو جاتے ہیں ان کے ہاں معاشرتی سطح کی بے چہرگی زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔ مغرب میں موجودیت کی ساری تحریک معاشرتی سطح کے رشتوں کے مٹ جانے کے احساس ہی سے وجود میں آئی تھی۔ جس معاشرے میں فرد بے نام' بے چہرہ اور بے گھر ہو جائے وہاں زندگی پر یاسیت اور بے معنویت کا تسلط قائم ہو جاتا ہے۔ میرے خیال میں اس کا واحد علاج گھر کے تصور کی بقا ہے۔ کیونکہ گھر باقی رہے تو رشتے باقی رہتے ہیں اور جب رشتے باقی ہوں تو انسان بھری دنیا میں خود کو اکیلا محسوس نہیں کرتا بلکہ احساسی' جذباتی اور روحانی طور پر خود کو اپنے ماحول سے مربوط اور منسلک محسوس کرتا ہے۔ کہنے کو تو پرزہ بھی مشین کے ساتھ جڑا ہوتا ہے لیکن ایک انتہائی میکانکی انداز میں --- ایک ایسے انداز میں جس میں پرزہ کی اپنی کوئی آزاد حیثیت باقی نہیں ہوتی۔ لیکن فرد کا معاملہ یہ ہے کہ وہ رشتوں میں مبتلا ہونے کے باوجود آزاد بھی ہوتا ہے مثلاً" گھر کے تصور ہی کو لیجئے کوئی شخص بھی چوبیس گھنٹے گھر میں نہیں رہتا۔ وہ گھر کو چھوڑتا بھی ہے اور کئی بار کافی عرصہ کے لئے گھر سے دور بھی چلا جاتا ہے لیکن گھر اس کے دل میں سدا موجود رہتا ہے۔ چنانچہ صبح کا بھولا شام کو گھر آجائے یا مہینوں سالوں کے بعد گھر آئے'

اسے بہرحال گھر آنا ہی ہوتا ہے جہاں یہ ممکن نہیں ہوتا وہاں وہ دیارِ غیر میں رہتے ہوئے اک ذرا گردن جھکا کر اپنے اندر کی دنیا میں اس گھر کی یادوں سے سرشار ہونے پر قادر ہوتا ہے جسے وہ حقیقی دنیا میں بہت دور چھوڑ آیا تھا۔

بشیر سیفی کے کلام میں "گھر" کی موجودگی کا اعلان خود شاعر کی انفرادیت کا اعلان بھی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر نے بے معنویت کی فضا میں خود کو جذب نہیں ہونے دیا بلکہ ہمہ وقت اپنے گھر کو بے گھری کے احساس سے بچانے کی کوشش کی ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ بشیر سیفی کے ہاں گھر محض اس چار دیواری کا نام نہیں ہے جو خاندان کے افراد کے ربط باہم کی اساس پر استوار ہوتی ہے اس کے ہاں گھر وطن کی چار دیواری کا نام بھی ہے نیز اس کی حیثیت ذات کے اس آشیانے کی بھی ہے جسے اس نے اپنے خوابوں' آرزوؤں اور آورشوں کے تنکوں سے ترتیب دے رکھا ہے۔

ان میں سے پہلے گھر کے مادی وجود سے مرتب ہونے والی سطح کا جائزہ لیجئے۔ گھر کی یہ صورت ارضی رشتوں سے عبارت ہے۔ کتاب کو مزنہ' سعدیہ اور فوزیہ کے نام معنون کرنا بجائے خود اس مستحکم رشتے کا ثبوت ہے جو شاعر اور اس کے گھر کے مابین استوار ہے۔ یہ ارضی گھر شاعر کو بے حد عزیز ہے اور اگرچہ وہ بعض اوقات اس گھر سے فرار حاصل کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے اور اس کے نظام پر برہمی کا اظہار بھی کرتا ہے لیکن اس کی کشش کے دائرے سے باہر نہیں جا سکا۔ اس کے لئے گھر ایک گوشہ عافیت ہی نہیں' جائے اماں بھی ہے۔ سر پر چھت کا ہونا ایک بہت بڑی نعمت ہے اور دیواروں کی موجودگی اس لئے غنیمت ہے کہ یہ شخص کو دوسرے اشخاص کی مداخلت سے محفوظ رکھتی ہیں۔

سارترے نے دوسرے آدمی کو اسی لئے جہنم کہا تھا کہ وہ اپنی دائمی موجودگی سے دوسرے کی آزادی کو سلب کر لیتا ہے بشیر سیفی اپنے گھر کو آسمان کے جور اور دوسرے گھروں کی یلغار سے بچانے کی کوشش میں ہے۔ نیز وہ ان عناصر سے بھی اسے محفوظ رکھنے کا آرزو مند ہے جو نظر نہ آنے والے ہاتھوں کی طرح نقب لگا کر گھر کے اندر آ جاتے ہیں۔ یہ چند اشعار گھر کی ارضی سطح سے منسلک ہونے کے باعث قابل ذکر ہیں:

رات گئے جب گھر جاتے ہیں
اپنی چاپ سے ڈر جاتے ہیں

ہیں منتظر مری معصوم چاہتیں سیفی
میں کیوں نہ شام سے پہلے ہی اپنے گھر جاؤں

منتظر سیفی رہے دیوار و در
میرے گھر آیا وہ دوبارہ نہیں
چاہتوں کے پھول لے کر سارا گھر پھرتا رہا
میں خود آوارہ رہا اور در بدر پھرتا رہا

اور یہ ہائیکو دیکھئے۔

شام ہوتے جو گھر پلٹتا ہوں
سب تھکاوٹ اتار دیتے ہیں
میرے بچوں کے قہقہے سیفی

ان اشعار سے بشیر سیفی کا گھر سے گہرا انسلاک ثابت ہوتا ہے۔ یہ نہیں کہ گھر اس کے لئے پھولوں کا ایک گلدستہ ہے۔ گلدستہ یقیناً" ہے لیکن اس پر خزاں بھی آتی ہے۔ تیز ہوائیں بھی چلتی ہیں اور زلزلوں کے جھٹکے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ گویا بشیر سیفی نے گھر کو اس کی تمام تر خوشیوں، دکھوں اور اس سے وابستہ ہزاروں وسوسوں سمیت قبول کیا ہے۔

گھر کی دوسری سطح وہ ہے جہاں بشیر سیفی گھر کا فرد ہونے کے علاوہ اپنے وطن کا باسی بھی ہے۔ گویا وطن اپنی چار دیواری (جو سرحدوں سے بنی ہے) اور چھت (جو نظریاتی چھتنار کا دوسرا نام ہے) کی موجودگی کے باعث اسے ایک ایسے گھر کی صورت میں نظر آیا ہے جس میں وہ اہل وطن کے ساتھ مل کر اسی طرح رہتا ہے جیسے ارضی گھر میں اپنے بیوی بچوں کے ساتھ۔ پھر جس طرح اسے ہمہ وقت ارضی گھر کی شکست و ریخت کا ڈر لگا رہتا ہے اور وہ اس کے معاملات پر گاہے خوش، گاہے ناراض اور کبھی کبھی مایوس ہو جاتا ہے، بالکل اسی طرح ارض وطن کی اساس پر استوار وطن کے گھروندے میں رہتے ہوئے بھی وہ محسوسات کے جوار بھاٹے میں خود کو محبوس پاتا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھئے

میں کہاں ڈھونڈتا رہا اس کو
خود مرے گھر میں تھا مرا دشمن

معنی سے مرے عہد کا رشتہ ہے کس قدر
لفظوں کے پھول کاغذی گھر میں سجا کے دیکھ
حیراں ہوں میرے گھر میں نقب کیسے لگ گئی
دربان میرے گھر کا تو بیدار بھی رہا
پاؤں کے نیچے زمیں کا لمس ہے
اور سر پر آسماں' کوئی نہیں
کون مجھ سے بھی خستہ تر ٹھہرا
کس نے در پر مرے صدا کی ہے
مرے گھر کا کھلا صحن یوں بٹ گیا
اونچی دیوار میں ایک در بھی نہیں

گھر کی آخری سطح وہ ہے جو باہر کی دنیا کے بجائے شاعر کی ذات میں موجود ہے۔ یوں تو ہم اپنے بدن کو بھی روح کا گھر کہہ سکتے ہیں مگر اس سے بھی نازک تربات یہ ہے کہ ہر شخص اپنے دل میں ایک جنتِ ارضی یا Utopia چھپائے ہوئے ہے۔ وہ گھر کی چار دیواری اور ارضِ وطن پر استوار گھر میں رہنے کے علاوہ اپنی ذات کے اس گھروندے کا باسی بھی ہے اس گھروندے کی آبیاری اس کی آرزوئیں اور خواب کرتے ہیں۔ ہر اچھا شاعر ایک Visionary بھی ہوتا ہے یعنی غالب کی طرح ایک ایسے بے در و دیوار گھر کا خواب دیکھتا ہے جس پر وہ خود نام کی تختی کی طرح چسپاں ہو۔ بشیر سیفی کے ہاں ابھی پورے طور سے تو نہیں لیکن اشاروں کنایوں کی حد تک اس بے نام و نشان گھر کی موجودگی کا احساس یقیناً" ابھر رہا ہے جس سے یہ توقع بندھتی ہے کہ وہ آگے چل کر دشتِ امکاں کو نقشِ پا کی صورت میں دیکھنے پر قادر ہو سکے گا۔ یہ چند اشعار بشیر سیفی کے ہاں ایک نئی جہت کی موجودگی پر دال ہیں:

در پر ہمیشہ نام کی تختی لگی رہی
مجھ سے زیادہ کون یہاں بے نشان ہے
مجھ کو مل جاتا جو قسمت سے مکاں شیشے کا

کیا عجب خود مرے ہاتھوں میں بھی پتھر ہوتا
گھر سے تو چل پڑا ہوں مگر کچھ خبر نہیں
منزل کدھر ہے اور ارادہ کہاں کا ہے
لوگ مجھ سے ہی مجھے پوچھتے ہیں
کتنا بے نام و نشاں ہوں میں بھی
عمر بھر خود کو مکینوں میں گنا
کیا خبر تھی کہ مکاں ہوں میں بھی

یہ انکشاف کہ شاعر مکین نہیں بلکہ مکان ہے ایک نئے احساسی مدار میں آنے کا مرحلہ ہے۔ اس کے بعد کے ان گنت مراحل میں ایک مرحلہ وہ بھی ہے جہاں مکین اور مکان میں حد فاصل باقی نہیں رہتی اور ایک وہ بھی جہاں مکان اور لا مکان ایک دوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔ خوشی کی بات ہے کہ بشیر سیفی ارضی گھر میں رہتے ہوئے گھر کی دوسری ان گنت سمتوں، ابعاد اور سطحوں کی یاترا کرنے لگا ہے۔ اگر اس نے اس یاترا میں اپنے ارضی گھر سے جو جذباتی سطح سے عبارت ہوتا ہے قطع تعلق نہ کیا تو مجھے یقین ہے کہ اس کے فن میں مزید وسعت اور عمق پیدا ہوگا۔ اس مقام تک پہنچنے کی خواہش بشیر سیفی کے ہاں بہرحال موجود ہے ورنہ وہ۔

خود اپنی ہی گہرائی میں ○ آخر کو غرقاب ہوئے ہم

کا اعلان اتنے وثوق کے ساتھ ہرگز نہ کرتا۔

وجود اک واہمہ ہے

جدید اردو نظم جو میرا جی، راشد اور مجید امجد کے بعد کچھ عرصہ کے لئے زیرِ زمیں چلی گئی تھی اب ایک نئی قوت کے ساتھ دوبارہ سامنے آ رہی ہے۔ پچھلے بیس برس کے دوران بہت سے نئے لکھنے والوں نے نہ صرف نظم کی نئی ڈکشن میں بات کی ہے بلکہ تجرید اور تجسیم کے اس سنگم کو بھی چھوا ہے جو گومگو اور "ہونے نہ ہونے" کے عالم کا ایک اعلامیہ رہا ہے۔ یہ وہ مقام ہے جس کے ایک جانب بے زبانی کا منطقہ پھیلا ہوا ہے اور دوسری جانب زباں کا وہ منطقہ جو لفظوں، رنگوں، روشنیوں اور آوازوں میں خود کو منکشف کرنے کا خواہاں ہے۔ اس مقام کو لاشعور اور شعور، ہونے اور نہ ہونے، سکون اور تحرک کا سنگم بھی کہا جاسکتا ہے۔ ہمارے بیشتر اچھے نظم گو شعراء نے یا تو "نہ ہونے" کے عالم کو صورت آشنا کرنے کی کوشش کی ہے اور اس اقدام سے عمدہ شاعری تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں یا پھر "ہونے" کے عالم کے اندر اترنے کے بعد موجودگی سے ہم رشتہ ہو کر شعری تقلیب کا مظاہرہ کرسکے ہیں تاہم ایسے لوگوں کی تعداد کم ہے جنہوں نے موجودگی اور ناموجودگی کے سنگم پر کھڑے ہو کر نظم لکھی ہو۔ اپنے زمانے میں اختر الایمان کچھ عرصہ کے لئے اس مقام پر رکے تھے اب محمد افسر ساجد اس مقام پر رکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

محمد افسر ساجد کے تازہ شعری مجموعہ "وجود اک واہمہ ہے" کی کلیدی نظم کا عنوان ہے "فریب" اسی نظم کی ایک لائن سے کتاب کا نام بھی مستعار لیا گیا ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں شاعر نے تذبذب اور گومگو کی اس نفسی کیفیت کو پوری طرح اجاگر کردیا ہے جو "ہونے" اور "نہ ہونے" کے عین درمیان جنم لیتی ہے اور شاعر کو ایک انوکھے اضطراب

میں مبتلا کر دیتی ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک نظر اس نظم پر ڈال لینی چاہیے۔

میں تجھ کو اپنا سایہ جان کر تجھ سے مخاطب ہوں
مگر سایہ تو ہے بس نام اک خاموش اور بے جان ہستی کا
وہی ہستی
جو میری جاں بلب تنہائیوں' رسوائیوں میں
میری ہمدم ہے
جو میرے ساتھ رہ کر بھی خلائے نارسائی میں فروکش ہے

میں خود میں گم' دل مضطر کی ہر خواہش کا گرویدہ
فریب خود نمائی کا ستم خوردہ
(سکوں پامال' تیرہ شب
نقیب داستان غم)
عدم اک استعارہ ہے -----
نہ ہونے کا' کسی کو پا کے کھونے کا'
وجود اک واہمہ ہے
غبار آلود لمحوں کے تسلسل کا
مگر اک آرزو
زندان ہستی کے دریچے پر
کسی کی منتظر ہے
اور وہ ساعت نہیں آتی!

اس نظم میں شاعر کی ذات کے دو نیم ہونے کا منظر ابھرا ہے۔ "تو" اور "میں" کی دوئی میں شاعر نے "تو" کو اپنا سایہ قرار دیا ہے۔ ایک ایسا سایہ جو خلائے نارسائی میں فروکش ہے۔ اسے اس نے "ان کی" بھی کہا ہے اور عدم کا استعارہ بھی جو "نہ ہونے" اور "پا کر کھونے" کے احساس سے لبریز ہے۔ دوسری طرف "میں" سرا سر اضطراب اور مجسم خواہش ہے۔ وہ غبار آلود لمحوں کا تسلسل ہے اور "بے جان ہستی" کی دہلیز پر رکا کھڑا ہے۔ سوال یہ

ہے کہ وہ کس بات کا منتظر ہے؟ کیا وہ آگے جانا چاہتا ہے تاکہ "بے جان ہستی" کی گرفت سے آزاد ہو جائے یا پھر پیچھے ہٹنا چاہتا ہے تاکہ "ہستی" کی ناموجودگی میں جذب ہو جائے۔ بس یہی TO BE اور NOT TO BE کا وہ عالم ہے جس میں شاعر گرفتار نظر آتا ہے۔ ایک طرف وہ خواہش کی زد پر ہے اور اپنی تنہائی سے پھوٹنے والے کرب کا برملا اظہار چاہتا ہے۔ دوسری طرف وہ ان کہی اور نارسائی کو اوڑھ لینا چاہتا ہے مگر یہ فیصلہ نہیں کر پاتا کہ وہ کون سا راستہ اختیار کرے۔ اصلاً یہ ایک موجودی صورت ، ں ہے جس میں انسان دو لخت حالت میں ہوتا ہے۔ قدیم کہانیوں میں اس کا علامتی پیکر وہ شہزادہ ہے جس کے بدن کا نچلا حصہ پتھر ہوگیا تھا۔ یعنی وہ دو حصوں میں بٹ گیا تھا۔ ایک حصہ جو دیکھنے کی قوت سے لیس تھا اور بولنے کی استعداد رکھتا تھا اور دوسرا جو بے حسی' نارسائی اور خاموشی کا اعلامیہ تھا۔

دو نیم ہونے کا یہ عالم محمد افسر ساجد کی متعدد دوسری نظموں میں بھی موجود ہے۔ مثلاً ان کی نظم "وہ اور میں"۔ اس نظم کا "وہ" دراصل "تو" ہے۔ جسے شاعر نے تحیر' حرف حرف تکلم' خواب' ترنم' باس اور نقش کہہ کر پکارا ہے۔ یہ تمام الفاظ خود نمائی کے بجائے خود شناسی' اضطراب کے بجائے سکون' کثرت کے بجائے وحدت اور نظر کی آوارہ خرامی کے بجائے حرف کے ٹھہراؤ کے غماز ہیں۔ نظر کی آوارہ خرامی' الفاظ کی کثرت اور تغیر سے مشابہ ہے جب کہ حرف اپنی مجرد حیثیت میں موجود ہوتا ہے وہ ایک ایسا دال یعنی Signifier ہے جو ابھی مدال Signified میں قید نہیں ہوا۔ ساری نظم اس ایک نکتے کو واضح کر رہی ہے کہ "وہ" خوشبو اور ترنم کی طرح بے صورت اور چاندنی کی طرح بے پایاں ہے جب کہ "میں" سحر کی طرح تار تار' شرر کی طرح مضطرب اور خبر کی طرح آوارہ ہے۔ ایک سکون اور ٹھہراؤ کی علامت ہے' دوسرا اضطراب' تقسیم اور سفر کی۔ خود شاعر اپنی ان دونوں حالتوں کے عین درمیان تذبذب کے عالم میں کھڑا ہے۔

تذبذب کا یہ عالم ان کی نظم "دو نیم" میں مزید اجاگر ہوا ہے۔

میں گم صم' اپنے خوابوں میں مگن
خود سے مخاطب ہوں
مرا ہر لفظ ----- (جو
جذبوں سے عاری اور ریا کاری کا مظہر ہے)

مرے سینے کے گنبد میں
صدا بن کر ابھرتا ہے
تو میں چپ چاپ
اپنی ہی صدا کے آئینے میں گم
تذبذب اور تیقن کے میانی فاصلے کا جائزہ لے کر
محبت' نارسائی اور نفرت کی مثلث کے
مساوی زاویوں کو ماپتا ہوں ------- اور
عمودا" اپنی خواہش کے افق پر
گر کے' محروم تمنا
اپنی دو نیمی کا ماتم کر رہا ہوں

اس نظم میں شاعر خود سے مخاطب ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ جہاں پہلی نظم میں شاعر نے اپنی ذات کے متحرک روپ کے نقطۂ آغاز پر کھڑے ہو کر ذات کے خاموش اور دم بخود پیکر کو مخاطب کیا تھا وہاں اس نظم میں وہ اپنی ذات کے Silent Zone کی سرحد پر کھڑا اپنی ذات کے پُرشور رخ سے مخاطب ہے۔ گویا مونو لاگ بدستور موجود ہے۔ فقط مخاطِب اور مخاطَب کے کردار تبدیل ہوگئے ہیں۔ اب شاعر اپنی ذات کے گم صم' جذبات کی کلبلاہٹ سے عاری اور خواب کی نارسائی سے عبارت حصے کو بے آواز صدا میں منتقل کر کے اپنی ذات کے اس رخ سے گفتگو کرنے کی کوشش میں ہے جو خواہش کی ننگی تلوار سے مشابہ ہے۔ اس نظم میں ایک انوکھی صورت یہ ابھری ہے کہ شاعر چپ کے دیار سے نکل کر خواہش کی سونتی ہوئی تلوار پر آگرا ہے۔ (عمودا" اپنی خواہش کے افق پر گر کے) اور دو نیم ہوگیا ہے یعنی اب وہ نہ تو پوری طرح ایک عالم گیر سکوت میں جذب ہے اور نہ پوری طرح ایک عالم گیر شور کی زد پر ہے۔ وہ ان دونوں کے درمیان دو نیم حالت میں پڑا ہے۔ دیکھئے کہ شاعر نے اپنے تذبذب کے عالم کو کیسی خوبصورت تمثیل میں پیش کردیا ہے۔ یونگ نے نفسیاتی سطح کی اس تقسیم ہی کو داخلی کرب کا باعث اور نیوراتی حالت کا پیش خیمہ جانا تھا اور پھر Self کا تصور دیا تھا جو انسان کے جذباتی اور نفسیاتی طور پر دوبارہ جڑ جانے کا تصور تھا۔ ایک عام انسان کے لئے اس بحالی میں طمانیت قلب کا پہلو ضرور ہوتا ہے مگر شاعر کے لئے ذہنی

اور جذباتی بحالی کی یہ صورت اس کی تخلیق کاری کے لئے کوئی اچھی خبر نہیں ہے۔ تخلیق کار کے لئے دو حصوں میں بٹنا یا دوسرے لفظوں میں تخلیق کار کے اندر زخم کا نمودار ہونا ضروری ہے۔ زخم مندمل ہو جائے یعنی ذات کے اندر کا شگاف بھر جائے تو پھر تخلیق کاری کی ضرورت ہی باقی نہیں رہتی۔ محمد افسر ساجد نے اپنے زخم کے شگاف میں کھڑے ہو کر اپنی بیشتر نظمیں تخلیق کی ہیں اور اس داخلی کرب کو لفظوں میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے جو تذبذب کے عالم کا زائیدہ ہے۔

مجموعی اعتبار سے یہ کہنا ممکن ہے کہ "وجود اک واہمہ ہے" کا خالق ایک دوراہے پر کھڑا ہے وہ "خواہش" کی آگ میں کود جانا تو چاہتا ہے مگر خواہش کی آگ، انتشار اور شور کا باعث ہے جو اندر کی حالتِ جذب کے منافی ہے۔ دوسرے لفظوں میں شاعر ایک طرف تو جسم کی پکار کی طرف اور دوسری طرف روح کی بے آواز صدا کی طرف مائل ہے۔ جب جسم کی پکار میں تیزی آتی ہے اور وہ اس کی طرف جھکتا ہے تو روح اسے اپنی طرف بلانے لگتی ہے اور جب وہ روح کی طرف جھکتا ہے تو جسم کی خواہش اس کے گلے میں اپنی باہیں ڈال دیتی ہے۔ شاعر محسوس کرتا ہے کہ وہ دھوپ اور سائے کی ملتی ہوئی اس لکیر پر آکھڑا ہوا ہے جو بال سے زیادہ باریک اور تلوار کی دھار سے زیادہ تیز ہے۔ یہ ایک انتہائی کربناک تجربہ ہے جس کا اظہار محمد افسر ساجد کی نظموں میں بڑی خوبصورتی اور فنی بالیدگی کے ساتھ ہوا ہے۔

رزقِ ہوا

فیاض تحسین کا نام آئے تو اس کی نظم ”اچار کا مرتبان“ کا فورا“ خیال آتا ہے کیونکہ یہ ایک ایسی نظم ہے جسے جدید اردو نظم کا کڑے سے کڑا انتخاب بھی نظر انداز نہیں کرسکتا۔ مگر بات محض ”اچار کا مرتبان“ کی نہیں ہے۔ فیاض تحسین کے ہاں اس کے علاوہ بھی ایسی متعدد نظمیں ہیں جو اتنی سطحوں اور پرتوں پر مشتمل ہیں کہ ان سے ہر قبیل کا قاری لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اردو نظم کے عام قارئین کا تو یہ حال ہے کہ وہ نظم میں مضمر محض ایک آدھ سیاسی، جنسی یا طبقاتی پہلو ہی کو دریافت کرکے مطمئن ہو جاتے ہیں ایسے لوگوں کے لئے بھی فیاض تحسین کی نظموں میں وافر مواد موجود ہے لیکن ان قارئین کے لئے جو نظم کی جمالیاتی پرکھ کے بعد اس کی تہوں میں چھپی اور نایاب کیفیات تک رسائی پانے کے متمنی ہیں، فیاض تحسین کی نظموں میں بہت کچھ ہے۔

ایک عام انسان کا معاملہ یہ ہے کہ وہ کسی بھی بحران سے فارغ ہونے کے بعد حیوان کی طرح سو نہیں جاتا بلکہ اپنے معمولات کا سٹیرنگ وہیل اپنے ہم زادRobot کے حوالے کرکے خود اونگھنے لگتا ہے۔ اس سے ایک عجیب سی صورتحال جنم لیتی ہے یعنی بالائی سطح پر تو وہ پوری طرح بیدار، زندگی کے وظائف ادا کرتا دکھائی دیتا ہے لیکن بباطن اونگھ رہا ہوتا ہے۔ البتہ اگر اس کی زندگی میں دوبارہ کوئی بحران Crisis آجائے۔ یعنی کوئی خطرہ یا کوئی چیلنج اسے درپیش ہو تو ایسی صورت میں اس کا ہم زاد Robot جلدی سے سٹیرنگ وہیل اس کے ہاتھوں میں تھما کر ٹرک ڈرائیور کی طرح جائے وقوعہ سے فرار ہو جاتا ہے (فیاض تحسین صاحب R.T.A سے وابستہ ہونے کے باعث ٹرک ڈرائیوروں کی اس ذہنیت سے بخوبی آگاہ

ہوں گے) ایسی صورت میں جب اسے سٹیرنگ وہیل اپنے ہاتھوں کی گرفت میں محسوس ہوتا ہے اور سامنے کوئی بہت بڑا خطرہ اسے دکھائی دیتا ہے تو وہ چونک کر بیدار ہو جاتا ہے۔ موجودیت والوں کا کہنا ہے کہ یہی دراصل انسان کی زندگی کا سب سےAuthentic لمحہ ہے۔ وہ لمحہ جس میں اسے بے معنویتAbsurdity متلی کی کیفیتNausea اور یاسیت Despair کی جان لیوا کیفیات سے نجات ملتی ہے اور وہ زندگی کو اس کے معنویت سے لبریز روپ میں دیکھنے پر قادر ہو جاتا ہے۔ اس نایاب لمحہ کو مختلف لوگوں نے مختلف نام دیئے ہیں۔ ہسرل(Husserl) نے اسے Transcendental Ego کے اچانک بیدار ہونے کا لمحہ قرار دیا تھا۔ میسلو (Maslow) اسے Peak Experience کہتا ہے جبکہ کولن ولسن نے اسے Orgasm کہا ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جس میں انسان زندگی اور کائنات کے اصل روپ کی ایک جھلک پانے میں کامیاب ہوتا ہے (ہمارے صوفیا نے اسے لمحہ حیرت یا لمحہ عرفان کا نام دیا تھا) مغرب والوں نے اس لمحے کی نمود کو رفتار کی تیزی سے مشروط کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ جس طرح ریل گاڑی جب بہت تیز چلتی ہے تو گاڑی سے کچھ فاصلے پر لگے لوہے کے جنگلوں (Fences) کے پیچھے کا منظر صاف دکھائی دے جاتا ہے لیکن جب ریل کی رفتار کم ہو جائے تو جنگلوں کی سلاخیں زیادہ جگہ گھیر لیتی ہیں جس کے نتیجے میں نظر کے سامنے ایک دیوار سی نمودار ہو جاتی ہے بالکل اسی طرح "روبوٹ کی آنکھوں" سے دیکھنے پر اصل حقیقت مظاہر کے پیچھے ہی چھپی رہ جاتی ہے جب کہ "اپنی آنکھوں" سے دیکھیں تو مظاہر غائب ہو جاتے ہیں اور حقیقت کا ایک انوکھا روپ دکھائی دے جاتا ہے۔ دوسری طرف مشرق والے کہتے ہیں کہ رفتار کی تیزی سراب کو جنم دیتی ہے جبکہ رفتار کم ہو تو ہست کے جنگلے میں جا بجا شگاف پیدا ہو جاتے ہیں اور مظاہر کی دوسری طرف نظر آنے لگتی ہے۔ اسی لئے مشرق والوں کے ہاں عرفان ذات کے لئے سادھی یا مراقبے کو ضروری قرار دیا گیا ہے جس میں رفتار اتنی کم ہو جاتی ہے کہ مظاہر کے عقب میں موجود ابدیت کا منظر آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ویسے میرا یہ خیال ہے کہ اس معاملے میں دونوں فریق سچے ہیں کیونکہ انتہائی رفتار اور انتہائی ٹھہراؤ ایک ہی شے کے دو نام ہیں۔ یعنی اس لمحے کے جس میں تکرار کی زد پر آئی ہوئی زندگی میں شگاف نمودار ہوتے ہیں اور معنیات کی ایک نئی دنیا طلوع ہو جاتی ہے۔

میں اس قدرے طویل جملہ ء معترضہ کے لئے معذرت خواہ ہوں لیکن فیاض تحسین کی نظموں کی صحیح قرات کے لئے یہ ضروری تھا کہ پہلے اس بنیادی احساس کو نشان زد کیا جاتا جو ان نظموں کا محرک ہے۔

فیاض تحسین کی نظموں میں زندگی کی تکرار اور اس سے پیدا ہونے والی بوریت کے احساس کو گرفت میں لینے کی کوشش صاف دکھائی دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں مشین کی اجارہ داری انسان کے معمولات پر کچھ اس طور اثر انداز ہوئی ہے کہ وہ "آدھا انسان آدھا مشین" بن کر رہ گیا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کسی خرابی کے باعث گرامو فون کی سوئی کہیں اٹک گئی ہے اور ایک ہی بات کو بار بار دہرا رہی ہے۔ فیاض تحسین نے سوئی کی طرح اٹکی ہوئی اس زندگی کو بہت قریب سے دیکھا ہے چنانچہ اسے زندگی "خواہش" اور "خوف" کی زنجیروں میں جکڑی دکھائی دی ہے۔ "خواہش" اور "خوف" فیاض تحسین کی نظموں کے دو بنیادی عناصر ہیں بلکہ یوں لگتا ہے جیسے یہی وہ لوہے کی موٹی سلاخیں ہیں جو انسان کو "دوسری طرف" کے نظارہ سے محروم رکھے ہوئے ہیں۔ موجودیت والوں نے اسی صورتحال کو بے معنویت اور یاسیت ایسے الفاظ سے نشان زد کیا تھا حتی کہ سارتر کو تو ہر شے بے معنی اور خود انسان ایک Useless Passion دکھائی دیا تھا فیاض تحسین نے اپنی نظموں میں بیسویں صدی کے اس عارضے کو کمال فنکاری سے نشان زد کیا ہے مگر خوبی کی بات یہ ہے کہ اس کے ہاں یہ عمل محض نظریاتی نہیں ہے بلکہ اس کے شخصی تجربے سے پھوٹنے کے باعث احساساتی سطح کا حامل ہے۔ گویا فیاض تحسین نے زندگی کو گرامو فون کی اٹکی ہوئی سوئی کی طرح ایک ہی بات کا متواتر اور مسلسل ورد کرتے ہوئے دیکھ لیا ہے نیز اس بے معنویت اور یاسیت کا بھی ادراک کرلیا ہے جو زندگی کی تکرار اور بوریت کا منطقی نتیجہ ہے۔ یہ چند مثالیں دیکھئے۔

۱۔

شہر کی گلیاں
خموشی کا کفن پہنے پڑی ہیں
چاندنی جیسے
کسی کی آنکھ کا یرقان ہو

اور دور تک پھیلی چھتوں پر
لیٹنے والوں کے چہروں پر برستا ہو

"عجیب سا ایک قصہ"

۲۔

اداسیوں کا کسیلا کڑوا دھواں بکھر کر
ہماری سانسوں میں بھر گیا ہے
ہمارے ناموں کی تختیوں پر نحوستوں کی عبارتیں ہیں
سیاہ لفظوں نے بن دیا ہے
ہماری آنکھوں کے سامنے بے بسی کا منظر
اجاڑ سنسان راستوں کا عذاب ایسا
کہ چلنا چاہیں تو اک قدم بھی بڑھا نہ پائیں

دعا کریں کیا!
کہ خشک ہاتھوں کی انگلیوں کے میان درزیں ہیں
آسماں سے برستی رحمت
ہمارے ہاتھوں میں چھید کرتی ہوئی گزرتی ہے
ہاتھ خالی تھے، ہاتھ خالی ہیں ----

"وحشتِ ہول کا سفر"

۳۔

تو جو کچھ بچا تھا بس اک شور تھا
جس میں لفظوں سے معنی جدا ہو گئے تھے
فقط لفظ بن کر میں ادراک کی سرحدوں سے لڑھکتا
زمیں پر گرا تھا -----

زندہ لاش

لفظ جب معنی سے تہی ہو جائے تو وہ شور میں تبدیل ہو جاتا ہے یا ایک بوجھ کی طرح زمین پہ

آ گرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس کے پنکھ جھڑ گئے ہیں اور وہ اڑ نہیں پا رہا جیسے دھواں اوپر اٹھنے کے بجائے نیچے اتر کر سانسوں میں بھر گیا ہے۔ خواہش کی کشش ثقل اتنی زیادہ ہو گئی ہے کہ پاؤں منوں وزنی چٹانیں بن گئے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں محسوس ہوتا ہے جیسے خواہش نے ایک ایسے جذباتی تشنج کو جنم دے ڈالا ہے جس سے جسم مفلوج ہونے کو ہیں۔ وہی سوئی کے اٹکنے کا منظر! نتیجہ یہ کہ خوف کے پنجوں نے ہر شے کو دبوچ لیا ہے۔

فیاض تحسین اگر محض رواں دواں زندگی سے انقطاع کا مفسر ہوتا تو بھی میں کہتا کہ اس نے بیسویں صدی کے عارضے کو تجربے کی سطح پر محسوس کیا ہے اور یوں بہت اچھی نظمیں تخلیق کرنے میں کامیاب ہو گیا ہے لیکن فیاض تحسین کے ہاں اکلاپا' بے معنویت اور یاسیت کی بوجھل فضا سے اوپر اٹھ کر معنویت کے لشکارے کو دیکھ سکنے کا رویہ بھی ابھرا ہے اور یہ ایک قابل تعریف بات ہے۔ میں مانتا ہوں کہ ابھی اس کے ہاں یہ انداز نظر پوری طرح وجود میں نہیں آیا لیکن جا بجا اس کے شواہد ضرور موجود ہیں جو شاعر کی ذہنی اور جذباتی سمت کی نشان دہی کر رہے ہیں۔ مثلاً" فیاض تحسین نے خواہش کی کشش ثقل سے متاثر ہو کر خود کو ایک کربناک صورتحال میں تو پایا ہے اور اپنی حالت زار کا نقشہ بھی کھینچا ہے لیکن اس نے خواہش کے آگے ہتھیار نہیں ڈالے بلکہ خواہش کے پنجوں سے آزاد ہونے کی کوشش کی ہے اس کا کہنا کہ

مرے خالق
مجھے وہ روشنی دے
جو مجھے خواہش کے جنگل سے نکالے
اور رشتوں کی نئی پہچان بخشے ----

"دعا"

اس کے نئے نویلے جذبہ آزادی کی بہت اچھی مثال ہے۔ فیاض تحسین نے اپنی اس نظم میں "خواہش کے جنگل" کا ذکر کیا ہے۔ وہ "جنگل" کے بجائے "جنگلا" یعنی Fence بھی کہہ سکتا تھا۔ ویسے جنگل بھی درختوں کا ایک تہہ در تہہ جنگلا ہی تو ہے جس کے پار کچھ نظر نہیں آتا۔ اس جنگل سے نجات پانے کی آرزو "دوسری طرف" کی جھلک پانے کی آرزو ہی کا دوسرا روپ ہے۔ اس نظم میں دوسری اہم بات یہ ہے کہ شاعر "رشتوں کی نئی پہچان" کا

طلب ہے۔ یہ ایک ایسی بات ہے جو ان دنوں مغرب کے بعض حساس اذہان کے ہاں بھی دیکھی جاسکتی ہے مثلاً کولن ولسن نے اسے Relationality کا نام دیا ہے۔ مراد یہ کہ انسان ایک بے نشان بے حرا میں محض ایک نقطۂ موہوم نہیں ہے بلکہ اپنے چاروں طرف کی دنیا سے پوری طرح جڑا ہوا ہے۔ مگر جڑنے کا یہ عمل (یعنی رشتہ) صرف قریبی اشیاء سے استوار نہیں ہوا بلکہ دور کی اشیاء اور مظاہر سے بھی قائم ہوا ہے۔ دراصل ساری بات تناظر کی ہے جب کوئی فرد اپنے تناظر کو وسیع کرتا ہے یا ایک وسیع تناظر میں خود کو دیکھتا ہے تو اسے از خود نئے رشتوں کی پہچان ہونے لگتی ہے بیسویں صدی کی مشینی تہذیب کا المیہ یہ ہے کہ انسان نے نظریں اٹھا کر دور افق کو دیکھنے کے بجائے نظریں جھکا کر انہیں سامنے کی دو گز زمین پر مرتکز کردیا ہے یہی اس کی تنہائی، بے معنویت اور یاسیت کے شدید احساس کا باعث ہے کیونکہ ایسا کرکے وہ رشتوں سے مرتب دنیا سے کٹ گیا ہے۔ ردعمل کے طور پر مغرب کے بہترین اذہان نے رشتوں کی حرمت کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اس حد تک کہ طبعیات اور حیاتیات تک کو Relationality کی اساس پر استوار کردیا ہے۔ فیاض تحسین نے رشتوں کی نئی پہچان کا ذکر کرکے خود کو مغرب کی اس جدید ترین تخلیقی سوچ سے گویا ہم آہنگ کرلیا ہے۔

مگر بات صرف یہیں تک نہیں ہے۔ فیاض تحسین کے ہاں احساس کے کچھ اور ابعاد بھی نمودار ہوئے ہیں جو بے معنویت کی گرفت سے نجات پانے ہی پر وجود میں آسکتے ہیں۔ مثلاً

چاند کی چاندنی پھیلتی جارہی ہے\
مگر دل کی ٹھہری ہوئی دھڑکنیں تیز ہونے لگی ہیں\
مرے درد کی راگنی مضطرب ہے\
اجالے کے بخشے ہوئے درد پھر کروٹیں لے رہے ہیں

"درد کی لہر"

درد کی لہر کا پیدا ہونا بجائے خود اس بات کا اعلامیہ ہے کہ شاعر اب اپنے Robot کے رحم و کرم پر نہیں ہے بلکہ تجربے میں شرکت کر رہا ہے۔ درد کی راگنی گہرے طور پر محسوس کرنے پر ہی سنائی دیتی ہے۔ اس کی ایک مثال:

یہ سارے الفاظ جو ہمالہ کے اس طرف مرچکے ہیں
پرلی طرف معانی بنا رہے ہیں ---- "ہماری تاریخ' لفظ' پانی کی شکل"

یہ ایک انوکھا انکشاف ہے کہ لفظ نے اپنی کشش ثقل' اپنے بھاری وجود اور مفلوج پیکر کو اتار پھینکا ہے اور اب آزاد ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جب تک شاعر کا تناظر وسیع نہیں تھا اسے لفظ گراموفون کی سوئی کی طرح "حال" کے نقطے پر اٹکا ہوا دکھائی دیا تھا لیکن جب وہ زمین سے اوپر اٹھ کر ہمالہ کی چوٹی پر آبیٹھا تو اسے محسوس ہوا کہ لفظ کی قلب ماہیت ہوگئی ہے۔ یعنی تناظر کے وسیع ہو جانے پر وہی الفاظ جو مرچکے تھے اب نئے معانی نشر کرنے لگے ہیں اور رشتوں کی ایک نئی پہچان پر منتج ہوگئے ہیں۔ ایک اور مثال:

جناب نوح کا بیٹا
بڑا گستاخ تھا' ضدی تھا' کہتا تھا
کسی اونچی پہاڑی پر چلا جاؤں گا
اور سیلاب کی زد سے نکل جاؤں گا
یا پھر ڈوب کر مرجاؤں گا
لیکن میں کشتی میں نہ بیٹھوں گا ----

"کہاں دفنا دیا سچ کو"

کشتی وہی رکا ہوا لمحہ ہے جس نے انسان کو اپنی زنجیروں میں جکڑ کر بے معنویت میں بھگو دیا ہے۔ نوح کا بیٹا اس کشتی کو کسی صورت بھی قبول کرنے کو تیار نہیں کیونکہ وہ جانتا ہے کہ کشتی میں بیٹھنا زمین سے اپنے رشتوں کو توڑنے کے مترادف ہے۔ دوسری طرف وہ سمندر کی سطح سے اوپر اٹھ کر پہاڑ کی چوٹی پر جانا چاہتا ہے اور یوں رشتوں کی ایک نئی پہچان کا آرزو مند ہے۔ اب دیکھیے کہ شاعر نے کس طرح خود کو نوح کے بیٹے کے پیکر میں دیکھا ہے اور یوں تکرار کی زد میں آئے ہوئے بے رس' بے سمت اور بوجھل لمحے سے خود کو آزاد کرلیا ہے:

اگر آواز دیتا ہوں میں گھبرا کر
تو خود میری صدا ہی مجھ پہ ہنستی ہے
میں چلتا ہوں تو ہر منزل،

اسی رفتار سے آگے کی جانب بھاگتی ہے

گویا شاعر ایک ایسی قید میں ہے جس سے نہ تو آواز اور نہ رفتار میں اسے چھٹکارہ دلا سکتی ہے

مگر پھر:

تب میں روتا ہوں
مگر میرے ہی آنسو کانچ بن کر
مری رگ میں اترتے ہیں
جناب نوح کا بیٹا ابھی زندہ ہے
میری سوچ کے سب راستوں پر
مجھ سے ملتا ہے ----- "کہاں دفنا دیا سچ کو"

سوچنے کی بات ہے کہ کس طرح آنسو کانچ بن کر شاعر کی رگوں میں اترنے لگے ہیں۔ یوں اسے اونگھ سے بیدار کر رہے ہیں۔ مشرق میں درویشوں اور سنیاسیوں کے ہاں یہ روایت عام رہی ہے کہ وہ اپنے بدن کو اذیت پہنچاتے تھے' اسے لوہے کی نوکیلی سلاخوں پر لٹاتے' دہکتے ہوئے کوئلوں پر چلاتے یا لمبے عرصے کے لئے ایک ٹانگ پر کھڑا کردیتے تھے۔ محض اس لئے کہ وہ جانتے تھے کہ بدن کی فطرت میں یہ بات ودیعت ہے کہ جیسے ہی بحرانی صورتحال گزر جاتی ہے تو وہ اپنے معمولات کو Robot کے حوالے کرکے خود اونگھنے لگتا ہے فیاض تحسین نے آنسوؤں کو کام میں لا کر دراصل درویشوں ہی کا تتبع کیا ہے اور اس کا نتیجہ بھی بہت اچھا نکلا ہے۔ کیونکہ وہ جو تکرار کی بے معنویت میں جکڑا ایک بند کشتی کے زندان میں قید پڑا تھا اب یکایک نوح کے بیٹے کا روپ دھار کر پہاڑ کی فلک بوس چوٹیوں کو دیکھنے لگا ہے اور اس کی آنکھوں میں پہچان کا ایک کوندا نمودار ہوگیا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے' فیاض تحسین کی شاعری میں کوندوں کی ابھی ابتدا ہے اگر وہ اپنی اس جہت پر اسی طرح قائم رہا تو وہ دن دور نہیں جب وہ پہچان کے لا متناہی رشتوں کا مفسر بن کر ہمارے سامنے آکھڑا ہوگا۔

--- --------

شاعری میں آہن گری اور زرگری کے چلن جڑواں متخالف Binary Opposites کی صورت میں دکھائی دیتے ہیں اور اس بات کا تمام تر دارومدار شاعر کی افتاد طبع اور داخلی ساخت پر ہے کہ وہ ان میں سے کس چلن کو اختیار کرتا ہے۔ آہن گری کا کچا مواد "لوہا" ہے جسے آہن گر گرم کرکے کوٹتا، پیٹتا اور چیزوں میں ڈھالتا ہے یہی کام آہن گری کے مسلک سے وابستہ شاعر کا ہے کہ وہ بھی الفاظ اور نظریات کو گرم کرکے کوٹتا، پیٹتا اور صورتوں میں ڈھالتا ہے۔ اس تند و تیز عمل سے جو بھاری آواز پیدا ہوتی ہے وہ اس کی شاعری کی بلند آہنگی میں ظاہر ہوتی ہے اور جو مصنوعات تیار ہوتی ہیں وہ انقلابی اور سیاسی فضا کی عکاسی میں بطور علامت استعمال ہوتی ہیں۔ اسی حوالے سے قفل، زنجیر، بیڑی، تازیانہ، تلوار اور توپ کے الفاظ ظلم، جبر، قید و بند، زباں بندی، استحصال اور کشت و خون کا علامتی اظہار بنتے ہیں ----- دوسرا چلن زرگری کا ہے جس میں بھاری آواز کی جگہ نرم مترنم آواز لے لیتی ہے اور کوٹنے پیٹنے کا عمل جوڑنے، پرونے اور ٹانکے لگانے کے ان وظائف کے لئے جگہ خالی کردیتا ہے جو زرنگاری، زر بافی، زر فشانی، زر کوبی، مرصع سازی اور جڑائی کے کاروبار سے منسلک ہیں۔ آہن گری کا کچا مواد "لوہا" تھا زرگری کا کچا مواد سونا، چاندی، موتی اور جواہر ہیں جن سے سنار حسن کی تخلیق کرتا ہے۔ زرگری، زرفشانی اور جڑائی کا یہ کام شاعری میں کومل اور لطیف جذبات کی کشیدہ کاری کے لئے امیج Image اور علامتیں بھی مہیا کرتا ہے اس سارے پیچیدہ عمل کے پس منظر میں ہمیں کیمیا گری کا وہ قدیم چلن بھی نظر آتا ہے جو کمتر دھات کو برتر دھات میں منقلب کرنے کی ایک

کاوش تھی۔ شاعری میں اسے منقلب کرنے یا Metmorphosis کا نام دیا جاسکتا ہے جس کے تحت جذبات کا بلند آہنگ اور تندو تیز بہاؤ' آہستہ خرام ہو کر خود کو تبدیل کرلیتا ہے۔ آہن گری کا چلن قصیدہ سے لے کر انقلابی اور مزاحمتی شاعری تک میں نظر آسکتا ہے۔ زرگری کا عمل غزل کی ریزہ کاری اور جدید نظم کی زرنگاری میں بآسانی ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔

اس طویل تمہید کے لئے میں معذرت خواہ ہوں۔ دراصل حسین مجروح کی شاعری میں مجھے جزائی اور زربانی کا جو انداز نظر آیا ہے' اس کا یہ تقاضا تھا کہ پہلے شاعری میں آہن گری اور زرگری کے رویوں کو اجاگر کیا جاتا تاکہ حسین مجروح کی شاعری کا عام مزاج سامنے آسکتا۔ حسین مجروح کی شاعری میں دلچسپی کا باعث صرف یہی چیز نہیں کہ اس نے کس چلن کو زیادہ پسند کیا بلکہ یہ بھی کہ اس کے ہاں ایک چلن سے دوسرے کی طرف جھکاؤ کیونکر نمودار ہوا۔ اس کی طرف اشارہ خود حسین مجروح نے اپنی کتاب کے دیباچے میں کردیا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> "وہ ایک جھلسی ہوئی دوپہر تھی جب پورے چالیس دن بعد میرے بے حس پپوٹوں میں زندگی کی جنبش ہوئی اور میری ادھ کھلی آنکھوں کو روشنی اور ماں کا چہرہ انعام ہوا۔ "بسم اللہ! میرے لال نے اکھیاں کھولیاں" خوشی اور تشکر کے لوبان سے مہکا ہوا یہ فقرہ میری یادداشت کا پہلا بیانیہ تھا"۔

اس اقتباس میں "لال" کا لفظ اہم ہے جو بیٹے کے لئے بھی مستعمل ہے اور ایک انتہائی قیمتی پتھر کے لئے بھی! اسے "موتی" بھی کہا جاسکتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے بیٹے کی آنکھ بلکہ اس کا پورا جسم ایک صدف کی طرح تھا جس کے اندر سے موتی بصورت "زندگی" برآمد ہوا اور ماں' کی آنکھوں کو چندھیا گیا۔ مگر صدف سے موتی کا برامد ہونا تقلیب کی صورت بھی ہے کیونکہ پانی کا قطرہ صدف کے اندر جاکر ہی موتی میں تبدیل ہوتا ہے۔ مزید غور کریں تو یہ عمل کیمیا گری کی ذیل میں بھی آتا ہے کیونکہ کیمیا گری بھی عام سی دھات کو سونے میں تبدیل کرنے کا نام ہے۔ حسین مجروح کی شاعری کی سمت اور مزاج کو اس ایک کلیدی فقرے کی روشنی میں "پڑھا" جاسکتا ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے حسین مجروح ہمہ وقت خود کو سونا بنانے میں مصروف رہا ہے اور اسی لئے سونا اور اس سے منسلک جملہ وظائف اس کی شاعری پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔

شعروں کی بنت کاری میں بھی اس نے سونے سے وابستہ الفاظ اور تصورات قطعاً" غیر شعوری طور پر جذب کئے ہیں جن کے باعث اس کی شاعری کا METALLIC FACE واضح ہوتا چلا گیا ہے۔ اس کی شاعری سے یہ چند اشعار اور ٹکڑے ملاحظہ کیجئے:

ماند پڑتا ہی نہیں اس کے بدن کا سونا
ہم نفس! اب تو مری آنکھ کی چاندی بھی گئی

اب درختوں پہ وہ گھنے نہیں باقی جن سے
تو الجھتی تھی تو پازیب سی بج اٹھتی تھی

موتی دانتوں اور ترے یاقوتی ہونٹوں پر
صرف ہوا ہے کتنا وقت اور مال سنارے کا

اور سنار کی "دکان بے گمان" کی صورت دیکھئے:

ہم نے بازار میں اک ایسی دکاں کھولی ہے
جس کے اوقات معین ہیں نہ تعطیل کوئی
جس میں تالا ہے نہ قبضہ ہے نہ زنجیر کوئی
نرخنامہ ہے کوئی جس میں نہ میزان نہ باٹ
جس کا سودا بھی کہیں اور نہیں ملتا ہے
یہ دکاں بارہ دری ایسی کہ ہر دروازہ
صرف اندر کو کھلے باب محبت کی طرح
اس میں ہر خاک بسر، بے سرو سامانی میں
جتنے رنگوں کی ضرورت ہو اٹھا لے جائے
جو بھی اچھی لگیں خوشبوئیں لگا لے جائے

اس نظم میں لوہے کے کاروبار سے (جو بھاری آوازوں، تالوں اور زنجیروں کا کاروبار ہے) شاعر نے خود کو الگ کر کے ایک ایسی چھوٹی سی مثالی دکان کھول لی ہے جو اصلاً" ایک کارگہ شیشہ گری ہے، جو رنگوں اور خوشبوؤں کی آماجگاہ ہے، جو سونے اور چاندی اور لعل و جواہر کی چکا چوند سے مستنیر ہے۔ سو اب اس کا کام کچلنا، مارنا، قبضہ کرنا اور فتح کے پھریرے

اڑاتا نہیں بلکہ سونے اور چاندی کے تاروں سے بنت کاری کرتا ہے۔ بے شک اس نظم میں سونا چاندی اور ان سے متعلق دیگر چیزوں کا براہ راست ذکر نہیں ہے لیکن شاعر نے دکان کا جو نقشہ کھینچا ہے وہ قاری کو لوہے کی یک رنگی کے بجائے سونے چاندی کی رنگا رنگی کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ ضمناً اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ یہ مثالی دکان خود شاعر کے اندر کی اس کارگہ شیشہ گری کا عکس بھی ہے جس نے تخلیقی عمل کے دوران ہی اپنی موجودگی کا احساس دلایا ہے۔

سونے چاندی اور لعل و جواہر سے منور یہ دکان حسین مجروح کی شاعری میں روپ بدل بدل کر آئی ہے جو بجائے خود کیمیا گری کا ایک عمل ہے۔ مثلاً جب یہ دکان "شہر" کا روپ دھارتی ہے تو :

تمہیں اس شہر میں
جس کے درختوں کی گھنی، خم دار شاخوں سے
تمہارے گیسوؤں کی باس آتی ہے
جہاں پر دن نکلتا ہے تمہارے جاگنے سے اور
تمہاری معجزہ آثار بانہوں میں کھنکتی چوڑیوں سے
مدرسوں کی گھنٹیاں ترتیب پاتی ہیں
تمہارے چاہنے والوں کے چوب خشک سے سینے
تمہارے ذکر سے آتش کدے بن کر دہکتے ہیں

غور کیجئے کیا اس نظم میں کھنکتی ہوئی سونے کی چوڑیاں، سنہری گھنٹیاں اور پھر سنار کی بھٹی بصورت "آتش کدہ" ایک اور ہی کہانی نہیں سنا رہی؟

حسین مجروح کی شاعری میں دکان نے "شہر" ہی نہیں "گھر" کی صورت میں بھی درشن دیا ہے۔ اس کی شاعری میں گھر کا جو منظر ابھرا ہے وہ بھی اصلاً "نقد جاں" کے لئے ایک تجوری ہی کی حیثیت رکھتا ہے۔ "نقد جاں" ایک کثیرالمعنی ترکیب ہے جس میں وہ سارے شخصی رشتے سما جاتے ہیں جو شاعر کو بے حد عزیز ہیں۔ چنانچہ جب حسین مجروح کہتا ہے:

وضع داری بھی ہوا کرتی ہے بیٹی کی طرح
گھر میں رکھتے ہیں اسے شال پرانی دے کر

یا

بہت حسرت مجھے تھی اپنا گھر آباد کرنے کی
میں بنت مفلسی کو تین کپڑوں ہی میں لے آیا

یا

مجھ کو چنگاری بھی جگنو کی بہن لگتی ہے
جس نے بینائی کے امکان کو زندہ رکھا

یا

راج دلارا ہے وہ میرے آنکھ کے تارے کا
میرا پوتا بیاج ہے میرے ساہو کارے کا

تو "نقد جاں" کی ذیل میں بہن، بیٹی، بیوی، بیٹا اور پوتا۔ سب آبدار موتیوں کی طرح چمکتے دکھائی دیتے ہیں۔ بقول حسین مجروح۔

یہ "نقد جاں" ہے اسے سود پر نہیں دیتے

حسین مجروح کی شاعری میں سونے چاندی کے تلازمات ہی نہیں ابھرے، اس کے ہاں سونے چاندی کے کاروبار سے منسلک صرافے اور ساہو کاری کا نظام بھی لو دیتا دکھائی دیتا ہے:۔

پیشہ تو کچھ اور تھا اپنا، شوق میں ہم صراف بنے
ہونٹوں جیسے بندے ٹیکے ہم سے مثل ناف بنے
مانگے گا اک روز مہاجن ساتھ بڑھوتی کے
جیون پونجی تو ہے مورکھ مال ادھارے کا
رکھتا ہے کب چاندی گہنے کوئی طلائی ڈبیہ میں
تیرے دانتوں کا پھر کیسے، تیرے گال غلاف بنے
اے زندگی! تیری ناز برداری کرتے کرتے نچڑ گیا ہوں
کبھی تو ہو اصل زر بھی میرا، کبھی تو قرضے کا بار اترے

ہم ملاوٹ میں گھلاوٹ کو سمو لیتے ہیں
قرض کے جھاگ سے پوشاک کو دھو لیتے ہیں
اس کے لب کو دیکھنا، غم کھینچنا پھر سوچنا
کس خزانے سے اسے یہ اشرفی حاصل ہوئی

حسین مجروح کی شاعری میں سنار کی دکان کی جگمگاہٹ اور اس سے منسلک ساہو کاری نظام کے علاوہ سونے چاندی کے تاروں سے بنت کاری اور مرصع کاری کا عمل کئی حوالوں سے شامل ہوا ہے ---- اس کے متعدد اشعار میں اطلس غم، زر بفت خیال، گوہر مقصود، ایسی تراکیب کے علاوہ نگینوں، لعل و جواہر، پونجی، گروی رکھنے قرض لینے اور سود ادا کرنے کا ذکر اتنی بار آیا ہے کہ دور کی کوڑی لانے والا قاری حسین مجروح کی بینکاری سے وابستگی کو اس کا کارن قرار دے سکتا ہے مگر یہ کوئی معقول وجہ نہیں ہے کیونکہ ٹی ایس ایلیٹ بھی تو بینکاری سے وابستہ تھا مگر اس کے ہاں سونے چاندی اور لعل و جواہر کی چکا چوند کے بجائے ایک ویسٹ لینڈ پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ مشتاق یوسفی اگر شاعر ہوتے تو مجھے یقین ہے کہ ان کے ہاں بھی کھنکتے ہوئے سکوں کا ذکر موجود نہ ہوتا تاہم ان کے ہاں ویسٹ لینڈ بھی نہ ابھرتا۔ اس کے بجائے کھنکتے ہوئے قہقہوں کی آواز سنائی دیتی۔ لہٰذا اگر حسین مجروح کے ہاں "کارگہ شیشہ گری" اور اس سے منسلک تصورات کی ضو پھیلی ہے تو اس کی وجہ بینکاری نہیں کچھ اور ہے۔ میرے نزدیک اس کی اصل وجہ وہی قلب ماہیئت کا تجربہ ہے جس سے وہ اپنے بچپن میں گزرا تھا اور جس نے اس پر کمتر دھات کے برتر دھات میں منقلب ہونے نیز برتر دھات کے ایک چمکتی دمکتی ہوئی دنیا کو وجود میں لانے کا منظر دکھایا تھا۔ لازم تھا کہ وہ اس عمل کو بروئے کار لا کر اپنے بوجھل جذبات کو بھی چمکتے دمکتے ہوئے تصورات میں ڈھالتا۔ سو اس نے ایسا ہی کیا۔ اسی لئے اس کے کلام میں "کیمیا" کا لفظ التزام کے ساتھ برتا گیا ہے جو اس کے ہاں جمالیاتی سطح کی قلب ماہیئت کا ایک روشن استعارہ ہے۔

گوری تیرے روپ

تصوف میں اس بات پر بار بار زور دیا گیا ہے کہ جس طرح چکنی مٹی سے بنی ہوئی لاتعداد صورتوں کی کثرت محض فریب نظر ہے جس کے عقب میں اصل حقیقت صرف "چکنی مٹی" ہے اسی طرح یہ سارا عالم ہست و بود بھی محض ایک سراب ہے جس کے پیچھے واحد ہستی "حقیقت عظمیٰ" ہے۔ جدید لسانیات نے صورتوں کی موجودگی اور بو قلمونی کو مسترد کئے بغیر ہی یہ کہہ کر اس نظریے کی توثیق کردی کہ عبارت میں موجود الفاظ کی بو قلمونی اور کثرت کے عقب میں اصل حقیقت وہ سسٹم یا لسانی اصول ہے جس کے مطابق جملے وجود میں آتے ہیں۔ ساختیات نے اسی چیز کو یوں بیان کیا کہ جملہ ادبی تخلیقات کی کثرت اور بو قلمونی کے پیچھے شعریات موجود ہے جس کے مطابق یہ تخلیقات مرتب ہوتی ہیں۔ اساطیر کے ماہرین کا یہ موقف تھا کہ بھانت بھانت کی اساطیر کی کنہ میں ایک "مہا اسطور" بطور پروٹو ٹائپ موجود ہے جس کے مطابق اساطیر کا تنوع وجود میں آتا ہے اور نفسیات نے کہا کہ مردوں اور عورتوں کی انگ گنت اقسام اور صورتوں کے عقب میں ایک "مثالی مرد" یا "مثالی عورت" ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ ظفر علی راجا کے زیر نظر شعری مجموعہ کے حوالے سے میں صرف اس "مثالی عورت" کا ذکر کروں گا جسے شاعر نے "گوری" کا نام دیا ہے۔ ہمارے معاشرے میں جہاں سانولے، مٹیالے اور کالے رنگوں کی فراوانی ہے، گورے رنگ کو بالعموم خوبصورتی کا مظہر قرار دیا گیا ہے لہٰذا ظاہر ہے کہ ظفر علی راجا نے گوری کا لفظ خوبصورتی کے لئے برتا ہے۔ مگر "گوری" کا ایک دیو مالائی پس منظر بھی ہے جس کی طرف شاید انہوں نے دھیان نہیں دیا۔ دیوتا شیو کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اس کی دھرم پتنی کا ایک نام "گوری" بھی تھا

دراصل شیو کی ساری بیویاں اس کی شکتیاں تھیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اس کی دھرم پتنی یعنی شکتی کے کئی روپ تھے اور ان روپوں کے حوالے ہی سے اسے کئی نام ملے تھے۔ مثلاً "گوری' کالی' بھوونیشری' مایا' درگا' شیو واسی' بگل' بھیروی' چینا مستک' ان پورنا' کملا لایا' پاروتی' چنڈی' تارا وغیرہ۔ اصلاً" یہ سارے نام اس مثالی "شکتی" کے اوصاف تھے جو تمام شکتیوں کے پیچھے ایک "مہا شکتی" کی حیثیت میں موجود تھی۔ ظفر علی راجا کی "گوری" دراصل یہی مہا شکتی ہے جو عورت کی مختلف صفات کا منبع اور مخزن ہے تاہم یوں لگتا ہے جیسے ظفر علی راجا نے اس عورت کے گوری روپ ہی کو زیادہ تر اپنے اشعار کا موضوع بنایا ہے اور ہر چند کہ کہیں کہیں کالی' چنڈی اور درگا نے بھی اپنی ہلکی سی جھلک دکھائی ہے (جو عورت کا جلالی روپ ہے) تاہم بیشتر اشعار میں گوری' ان پورنا یا پاروتی ہی کی حکمرانی نظر آتی ہے۔ ممکن ہے آگے چل کر وہ عورت کے "جلالی روپ" کو بھی موضوع بنائے۔ جس روز ایسا ہوا یعنی اس نے جمالی رخ کے ساتھ عورت کے جلالی روپ کو پیش کرنے کی ٹھان لی تو اس بات کو طے سمجھیے کہ وہ جملہ عورتوں کے عقب میں کھڑی "عورت" کو تمام و کمال پیش کرنے میں کامیاب ہو جائے گا۔ وہ نہ بھی چاہے تو جلالی رخ کہیں چھپائے چھپا بھی ہے۔

مگر یہ مسئلہ تو مستقبل کا ہے۔ زیر نظر مجموعہ کے حوالے سے دیکھیں تو حیرت ہوتی ہے کہ اس میں شاعر نے کس فنی التزام کے ساتھ عورت کے گوری' ان پورنا یا پاروتی روپ کو پیش کردیا ہے اس کام کے لئے اس نے تین مصرعوں کی اس صنف کا سہارا لیا ہے جسے مختلف ناموں سے موسوم کیا گیا ہے یعنی ثلاثی' ہائیکو یا ماہیا وغیرہ اور یہ نام دراصل اس صنف کی مختلف صفات یا شکتیوں کے حوالے سے سامنے آئے ہیں۔ ورنہ ان کے پیچھے بنیادی ساخت ایک ہے۔ ایک ایسی ساخت جو تثلیث میں منکشف ہونے پر بضد ہے ظفر علی راجا نے گوری کے بیان میں غزل' قصیدہ یا دوہا کی دو مصرعی ساخت کے بجائے ثلاثی' ہائیکو اور ماہیا کی سہ مصرعی ساخت کو کیوں استعمال کیا' یہ ایک ایسا سوال ہے جس کا مکمل جواب مہیا کرنا خاصا مشکل ہے۔ خود شاعر بھی شاید اس کا مکمل جواب نہ دے سکے کیونکہ شعری مواد اپنے اظہار کے لئے غیر شعوری سطح پر ہی صنف یا سانچے کا انتخاب کرتا ہے۔ پھر بھی یہ کہنا ممکن ہے کہ چونکہ دو مصرعی ساخت اصلاً" دو ابعادی یعنی Two Dimensional ہوتی ہے جب کہ سہ مصرعی ساخت اصلاً" سہ ابعادی یعنی Three Dimensional اس لئے جب شعری

مواد اپنے کسی مخفی بُعد کی تلاش میں ہو تو وہ صنف کی حدود میں توسیع کا طالب ہوتا ہے۔ غالباً اسی لئے غالب نے وسعت بیاں کے لئے کچھ اور کا مطالبہ کیا تھا۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ غالب دراصل اپنے اظہار کے لئے نثر کو بروئے کار لانے کا سوچ رہا تھا مگر یہ امر قرین قیاس اس لئے نہیں ہے کہ شعری مواد کبھی نثر میں وسعت آشنا نہیں ہو سکا۔ اسے تو کسی شعری صنف کے اندر ہی کوئی دروازہ تلاش کرنا ہوتا ہے دراصل غالب کا شعری باطن غزل کے دو مصرعی پیمانے کا شاکی تھا اور "بستا" بڑے پیمانے میں خود کو انڈیل دینا چاہتا تھا اگر اس وقت تک اردو میں مغربی نظم آچکی ہوتی تو اس بات کا امکان ہے کہ غالب ایک بہت بڑے نظم نگار کی حیثیت میں ابھر آتا۔

بہرحال کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ ظفر علی راجا نے اگر گوری کے بیان میں دو مصرعی صنف کے بجائے سہ مصرعی صنف کا انتخاب کیا (اور یقیناً غیر شعوری طور پر کیا) تو اس کی وجہ یہ تھی کہ گوری کے موضوع میں اتنی وسعت اور گہرائی تھی کہ یہ موضوع کسی چھوٹے پیمانے میں سما نہیں سکتا تھا۔ اس کا ایک ادنیٰ ثبوت یہ ہے کہ اتنی ڈھیر ساری سہ مصرعی تخلیقات پیش کرنے کے باوجود وہ ابھی گوری کے ان پورنا یا پاروتی روپ کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکا چہ جائیکہ وہ اس کے کالی یا درگا روپ کا بھی احاطہ کرتا۔ ممکن ہے کچھ عرصہ کے بعد ظفر علی راجا کو محسوس ہو کہ گوری کو بیان کرنے کے لئے سہ مصرعی صنف بھی ایک تنگنائے ہے لہٰذا وسعت بیان کے لئے کسی اور صنف کا دروازہ کھٹکھٹانا چاہئے۔ وثوق کے ساتھ ابھی کچھ کہنا مشکل ہے۔

اس سے آپ اندازہ کیجئے کہ ظفر علی راجا کتنے بڑے موضوع کے "طلسم" میں داخل ہو چکا ہے اردو شاعری میں غالباً یہ پہلا موقع ہے کہ محض ایک "شبیہ" کو بیان کرنے کے لئے کسی شاعر نے زرخیزی طبع کا ایسا بھرپور مظاہرہ کیا ہو۔ آپ ان سہ مصرعی تخلیقات کو پڑھتے جائیں جن میں سے ہر تخلیق گوری کے لفظ سے شروع ہوتی ہے اور گوری ہی کو مرکز نگاہ بنائے رکھتی ہے، آپ کو کہیں بھی تکرار کا احساس نہیں ہو گا۔ ہر تخلیق میں گوری ایک نئے روپ میں سامنے آتی ہے۔ جیسے گوری کوئی عورت نہیں بلکہ اسرار بھری کائنات ہے جس کی قوسوں، کششوں، دائروں، آوازوں اور رنگوں کو بیان کرتے ہوئے شاعر تھکتا نہیں ہے تاہم اسے ہمہ وقت یہ احساس بھی رہتا ہے کہ ابھی وہ گوری کے موضوع کو بمشکل چھوئے

میں کامیاب ہوا ہے۔

ظفر علی راجا نے گوری کے سراپا تک ہی خود کو محدود نہیں رکھا۔ گوری کو صفات کے حوالے سے بھی موضوع بنایا ہے گو یہاں بھی اسے اس دشواری کا سامنا ہے کہ گوری کی صفات ان گنت ہیں۔ لہٰذا وہ اس کی کس کس صفت کو بیان کرے۔ شاعر ان صفات کو تلاش کرنے اور پھر بیان کرنے کی تمام تر سعی کے باوجود محسوس کرتا ہے کہ ابھی اس نے گوری کی جملہ صفات کا احاطہ نہیں کیا۔

مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو ظفر علی راجا گوری (شکتی) کی ارضی صفات کا احاطہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی بیکرانی اور بے زمانی سے بھی آشنا ہونے کی کوشش میں ہے مگر ابھی اس نے کالی "شکتی" نہیں دیکھی جو درگا یا چنڈی کے روپ میں ابھرتی ہے اور زرخیزی، روئیدگی، خیر اور صداقت کے بجائے برہمی، رعونت اور جنسی وحشت میں ظاہر ہوتی ہے۔ شکتی عورت کی شخصیت کے صرف ایک پہلو کی نمائندہ نہیں ہے۔ وہ مثبت اور منفی، خیر اور شر، دونوں طرح کی صفات کا آمیزہ ہے مگر ظفر علی راجا ایک سچا شاعر ہے۔ اس کا متخیلہ انتہائی زرخیز ہے نیز اس کے ہاں لطیف سے لطیف کیفیات اور مظاہر کو چھو لینے کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت بھی ہے علاوہ ازیں اسے لفظوں کو تراشنے اور چمکانے کا گر بھی آتا ہے۔ لہٰذا اگر میں یہ کہوں کہ آگے چل کر وہ عورت کے کالی روپ کو بھی اسی ہنر مندی اور تخلیقیت کے ساتھ بیان کرنے کی کوشش کرے گا جس کا مظاہرہ اس نے عورت کے ان پورنا یا پاروتی روپ کو بیان کرنے میں کیا ہے تو اسے خلاف توقع قرار نہیں دیا جاسکتا۔ گوری کو نگاہوں کا مرکز بنا کر ان گنت زاویوں سے اس کا درشن کرنے کی یہ کاوش اردو شاعری میں ایک بالکل نیا تجربہ ہے اور ظفر علی راجا قابل مبارکباد ہے کہ اس نے اپنے شعری اظہار کے لئے اردو شاعری کو ایک نئے منطقے سے آشنا کرنے کی کوشش کی ہے۔

ہوا کے پَر !

خُو اور وضع کے اعتبار سے شعراء کے دو سلسلے ہمیشہ منظر عام پر رہے ہیں۔ ایک وہ "سلسلہ" ہے جس سے منسلک شعرا کبھی درباروں سے منسلک تھے (اور اب انتظامیہ یعنی Establishment اور میڈیا کے لاڈلے ہیں) کبھی قصیدے اور سہرے لکھتے تھے (اب نثر میں خوشامد کرتے ہیں) کبھی لطیفے سناتے تھے (اب بھی سناتے ہیں) اور کبھی پنج ہزاری اور دس ہزاری کے خطاب پاتے اور خلعت اور نقدی وصول کرتے تھے (اب اعزازات، انعامات اور بڑی بڑی نوکریاں پاتے ہیں) دوسرا "سلسلہ" ان شعراء کا ہے جنھوں نے درویشی میں زندگی بسر کی، قلندرانہ روش اختیار کی، صرف تخلیقی دباؤ کے تحت شاعری کی اور ہر قسم کے درباروں سے منقطع رہ کر عمر عزیز کونوں کھدروں میں گذار دی۔ انصار شاہین اس دوسرے سلسلے کے شاعر ہیں۔ ان کے ہمعصر شعراء میں سے کئی ایک نے مقدم الذکر سلسلے میں شامل ہو کر خوب نام کمایا، دولت جمع کی، رخ زیبا کی نمائش کے مواقع پیدا کئے، انعامات اور اعزازات کی بارش میں نہائے اور نشرو اشاعت کی سہولتوں کا فائدہ اٹھا کر اپنا نام خلق خدا کو ازبر کرانے میں کامیاب ہوئے۔ انہوں نے مقبولیت حاصل کرنے کے لئے وہی طریق اختیار کیا جو صنعت کار اپنی مصنوعات کو عام کرنے کے لئے اختیار کرتے ہیں یعنی یہ کہ اپنی مصنوعات کے نام صارفین کے سامنے اتنی بار لئے جائیں کہ انھیں ازبر ہو جائیں اور وہ جب بازار میں جائیں تو اسی نام کی چیز طلب کریں۔ مگر یہ لوگ بھول گئے کہ مقبولیت آتی جاتی چھاؤں ہے۔ مصنوعات بھی عالمی اور ملکی منڈیوں میں داخل خارج ہوتی رہتی ہیں۔ آج کا مقبول شاعر کل کا نامقبول بلکہ مسترد شاعر قرار پاسکتا ہے (اور پاتا ہے) کسی زمانے میں اختر

شیرانی اور مجاز کا ڈنکا بجتا تھا آج کی نئی پود شاید ان کے ناموں تک سے واقف نہیں ہے۔ شاعری میں مقبول ہونے کی صفت، کوئی بنیادی شے نہیں ہے۔ شاعری وہی زندہ رہتی ہے جو صاحبان نظر کے دل میں اترتی اور نسل در نسل منتقل ہونے کی خود میں سکت رکھتی ہے۔ اگر آج اظہار شاہین کے نام اور کام سے بہت زیادہ لوگ واقف نہیں ہیں تو اس سے موصوف کو بددل ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ اسے جان لینا چاہئے کہ آج کے مقبول شاعروں کو آنے والا کل شاید یاد بھی نہیں رکھے گا۔ مگر اظہار شاہین ایسے درویش صفت شعراء گمنامی کی دھند سے ابھر کر مطلع ادب پر پوری طرح چھا جائیں گے۔

بات کو آگے بڑھانے سے پہلے میں اظہار شاہین کے چند منتخب اشعار پیش کرتا ہوں جن کے مطالعہ سے قاری بآسانی دیکھ سکتا ہے کہ اس شاعر کے "منقید" نیز اس کے شعری اسلوب میں تخلیقی قوت کا کیا عالم ہے:

حادثہ گزرنے پر کچھ نہیں بدل جاتا
راہرو بھی چلتے ہیں راستہ بھی رہتا ہے

سمندر جاگتا ہے دو گھڑی کو
بدن لہروں کا دن بھر ٹوٹتا ہے

کوہساروں کا فیض ہے ورنہ
کون دیتا ہے دوسری آواز

کھلونوں کی دکانو راستہ دو
مرے بچے گزرنا چاہتے ہیں

زباں تو مل گئی ہے مجھ کو لیکن
کوئی اب لفظ بھی دے بولنے کو

ایسا لگتا ہے کوئی رہتا ہے
روشنی ہے مکان کے اندر

لفظ بے چین ہے سفر کے لئے
تیر جیسے کمان کے اندر

اس کی یاد کے اندر آئے بیٹھے ہیں

دھوپ میں جیسے خیمہ لگائے بیٹھے ہیں

اپنی تو عادت ہے شب بیداری کی
کمرے کو کیوں ساتھ جگائے بیٹھے ہیں

آہٹیں پھر سے کانوں میں آنے لگیں
ایسا لگتا ہے پھر در کھلا رہ گیا

وہ پھولوں سے ہوا جاتا ہے خوشبو
میں لکڑی سے دھواں ہونے لگا ہوں

دریا تو ہر موسم میں محفوظ رہا
جب ٹوٹے ہیں صرف کنارے ٹوٹے ہیں

چند لمحوں کے لئے روشنی کرنا گھر میں
ایک کاغذ کی طرح ہاتھ میں جلتے رہنا

جینے کا اظہار نہ کر آوازوں سے
رہنے والے پتھر میں بھی رہتے ہیں

یاد ایسے آتی ہے جیسے تیز بارش ہو
چوٹ ایسے لگتی ہے جیسے سنگ باری ہے

اپنے اپنے حصہ کی آؤ ساعتیں بانٹیں
آدھی شب تمہاری ہے آدھی شب ہماری ہے

اب جسم میں پڑ گئیں درازیں
اک دشت کی پیاس ہوگیا ہوں

اس کو خالی کون کہے
جس گھر میں سناٹا ہو

اک بھیڑ لگی ہے آؤ دیکھیں
اک شخص خزانہ ہوگیا ہے

"اک شخص" کوئی اور شخص نہیں، خود اظہار شاہین ہے جو واقعتاً" ایک خزانہ بن گیا ہے۔ خزانہ جس کی میں نے اوپر محض ذرا سی جھلک ہی دکھائی ہے۔ تاہم اس خزانے پہ، تنج نہیں

تک جا پہنچ لگ جانے کا امکان پوری طرح موجود ہے۔

شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لئے بنیادی شرط ذوق نظر ہے اور ذوق نظر کچھ تو وہبی ہوتا ہے اور کچھ اکتسابی! ایسے لوگ بھی ہیں جو ہر چند بڑے ذہین اور نکتہ شناس ہیں مگر جن کے ہاں شاعری کا ذوق نہیں ہے پھر ایسے لوگ بھی ہیں جنہیں ذوق تو ہوتا ہے مگر بوجوہ وہ اس ذوق کی تربیت نہیں کر پاتے۔ تاہم جو لوگ صاحب ذوق بھی ہیں اور انہیں اپنے ذوق کو نکھارنے اور سنوارنے کے مواقع بھی ملے ہیں وہ بالعموم اقداری فیصلہ یعنی Value Judgment دینے کی پوزیشن میں ہوتے ہیں۔ اس سب کے باوجود یہ فیصلہ ایسے لوگوں کے اپنے نظریاتی جھکاؤ' شخصی زندگی کے واقعات اور موڈ سے بعض اوقات متاثر بھی ہو جاتا ہے مگر اچھا ذوق نظر رکھنے والے اشخاص کے اندر ایک اجتماعی سطح کا "صاحب نظر" بھی ہوتا ہے جس کا فیصلہ بہت صائب اور کھرا ہوتا ہے۔ گزرتے ہوئے زمانے میں یہ "صاحب نظر" دکھائی نہیں دیتا لیکن جب وقت گزر جاتا ہے اور ہنگامی واقعات' نظری میلانات' نیز دوستی اور دشمنی کے رنگ مدھم پڑ جاتے ہیں تو یہ منظر عام پر آجاتا ہے۔ ایک اچھے نقاد کی پہچان یہ ہے کہ وہ مستقبل کے مطلع پر ابھرنے والے اس "صاحب نظر" کو آج کے افق پر لا کھڑا کرتا ہے۔ چنانچہ جب یہ "صاحب نظر" اپنے اقداری فیصلے سناتا ہے تو ان میں بڑی قوت اور جان ہوتی ہے مگر تنقید کا منصب محض اکھاڑے کے کنارے پر کھڑا ہو کر اقداری فیصلہ سنانا نہیں ہے بلکہ شاعری کے باطن میں اتر کر اسے از سر نو خلق کرتے ہوئے اقداری فیصلے تک پہنچنا ہے۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ شعر کی تہوں کو کھولے اور یوں شعر کے جمالیاتی پیکر کو پھول کی طرح کھلنے کی ترغیب دے۔ دوسرے لفظوں میں کلام کے جمالیاتی نقوش کو اپنے تخلیقی عمل سے شوخ تر کرتے ہوئے اقداری فیصلہ سنائے۔ ہمارے ہاں کے مشاعروں اور محفلوں میں داد کی صورت میں جو اقداری فیصلے دیئے جاتے ہیں وہ بالعموم جذباتی نوعیت کے ہوتے ہیں اور زیادہ تر شاعر کی پرفارمنس سے متاثر ہو کر سنائے جاتے ہیں نیز اکثر ایسے کلام کے حق میں ہوتے ہیں جن میں عصری واقعات اور رائج نظریات کے باواسطہ یا بلاواسطہ حوالے موجود ہوتے ہیں لیکن جب زمانہ گزر جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی واقعات کی اہمیت اور نظریات کا غلبہ کم ہو جاتا ہے نیز شاعر کی پرفارمنس بھی قواء کے مضمحل ہو جانے کے باعث متاثر ہو جاتی ہے تو پھر اس کے کلام کو اجتماعی سطح کے صاحب نظر کی عدالت

میں اپنی صداقت کا ثبوت مہیا کرتا ہوتا ہے جس میں وہ اکثر ناکام ہو جاتا ہے۔ نقاد جب اپنے عصر کی شاعری پر ایک نظر ڈالتا ہے تو اپنے اندر کے صاحب نظر کی معاونت سے اس کے در = جہان کو اس طور "کھولتا" ہے کہ اس کی جمالیاتی قدر و قیمت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ اگر وہ شاعری کی پرکھ کے سلسلے میں محض معاشرتی مسائل کی نشاندہی اور راستہ دکھانے کی صلاحیت کو میزان مقرر کرے گا تو پھر اچھی اور بری شاعری میں تمیز نہ ہو سکے گی۔ اس جملہ معترضہ کے لئے معذرت خواہ ہوں مگر اس کی ضرورت یوں پڑی ہے کہ میں نے انظار شاہین کے جو اشعار اوپر درج کئے ہیں ان کے بارے میں باآواز بلند کوئی اقداری فیصلہ دینا کافی نہ ہوگا' کیونکہ انظار شاہین کی شاعری آئس برگ کی طرح ہے جتنی اوپر ہے اس سے کئی گنا سطح کے نیچے ہے اس زیر سطح حصے تک پہنچنے کے لئے نقد و نظر کے اس انداز کو آزمانا ضروری ہوگا جو ذوق نظر کی بنیاد پر تو استوار ہوتا ہے مگر اقداری فیصلہ بالا بالا نہیں کرتا' شاعری کی جمالیاتی قوت میں اضافہ کرنے کے دوران کرتا ہے۔

زیر نظر مضمون کا مقصد انظار شاہین کی شاعری کا تنقیدی جائزہ لینا نہیں ہے تاہم میں چند اشارے کئے دیتا ہوں جن کی مدد سے اگر اس کی شاعری کا قاری چاہے تو اپنے طور پر انظار شاہین کے کلام کے مختلف پرتوں سے لطف اندوز ہو سکتا ہے مثلاً انظار شاہین کی شاعری میں "گھر" ایک ایسی بند مٹھی کی طرح ہے جس میں خزانہ چھپا ہے۔ ایک اور زاویے سے دیکھیں تو خود شاعر کی ذات بھی "گھر" ہی کا منقلب روپ ہے۔ پھر جس طرح گھر میں کھڑکیاں اور دروازے ہوتے ہیں جو باہر کی طرف بھی کھلتے ہیں اور اندر کی طرف بھی اسی طرح انظار شاہین نے بھی کھڑکیوں اور دروازوں کی مدد سے باہر کے رنگوں کی بوقلمونی کے علاوہ اندر کی "یک رنگی" سے بھی تعارف حاصل کیا ہے۔ ایک اور نکتہ یہ ہے کہ انظار شاہین بیک وقت گھر کے دارالامان میں بھی رہنا چاہتا ہے اور سفر میں مبتلا رہنے کا بھی آرزو مند ہے۔ گھر کے باہر راستوں کے گنبج ہیں' آہٹیں' دستکیں اور مناظر کی دھجیاں ہیں اور خود شاعر کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ ایک آئینے کی طرح رہ گزر پر گر کر پاش پاش ہو گیا ہے مگر گھر ایک مرتب اور مدون شے ہے جس نے شاعر کے باطن کو جوڑ رکھا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ شاعر جب گاہے گاہے گھر سے قدم باہر رکھتا ہے اور شکست و ریخت' انتشار اور بکھراؤ کی زد پر آکر خود بھی پارہ پارہ ہونے لگتا ہے تو گھر اسے دوبارہ اپنی آغوش میں لے لے

مرتب اور بحال کردیتا ہے۔ اظہار شاہین کی شاعری ان دو دنیاؤں کے سنگم پر تخلیق ہوئی ہے جہاں باہر کا ہمہ وقت بدلتا منظر نامہ اندر کے ٹھہرے ہوئے موسم سے متصادم ہے۔ اس سلسلے میں اظہار شاہین کے شعری مجموعہ "ہوا کے پر" کا علامتی پیکر بطور خاص انتہائی خیال انگیز ہے۔ ہوا پرندہ بھی ہے اور سفر بھی' پر پتوار بھی ہے اور لنگر بھی! ایسے میں اگر ہوا تیز ہو جائے اور پر ہوا کے دوش پر بکھرنے لگے تو آپ اندازہ کرسکتے ہیں کہ شاعر کے اندر احساس سطح کے کتنے بڑے بڑے طوفان پیدا نہیں ہو جائیں گے۔ یوں لگتا ہے جیسے اظہار شاہین کی غزل میں ایک انتہائی کرب انگیز تجربے سے پھوٹنے والے نرم و نازک محسوسات کی بھیڑ سی لگ گئی ہے اور یہ بھیڑ اس شاعر کے اچانک زخمی ہو جانے (یا زخموں کا خزانہ بن جانے) کی وجہ سے لگی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اظہار شاہین کی غزل ایک ایسی فضا کی خالق ہے جس میں محسوسات کی کرونیں معانی کی سلوٹوں کو جنم دیتی چلی گئی ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اظہار شاہین کے زیر نظر مجموعۂ غزل کے مطالعہ سے قارئین کو محسوس ہوگا کہ جدید اردو غزل میں ایک نئی' منفرد اور بھرپور آواز سنائی دینے لگی ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کردار

عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کرداروں کے پس منظر میں ایک ایسی "عورت" موجود ہے جو گھر کی مشین میں محض ایک بے نام سا پرزہ بن کر نہیں رہ گئی بلکہ جس نے اپنے الگ وجود کا اعلان کرتے ہوئے ماحول کی سکہ بند قدروں اور رواجوں کو اگر منہدم نہیں کیا تو کم از کم لرزہ براندام ضرور کردیا ہے۔ اس طور کہ مکان کی جڑی ہوئی اینٹوں میں جا بجا جھریاں سی نمودار ہوگئی ہیں۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ عصمت کے نسوانی کردار ایک ہی وضع قطع کے حامل اور ایک سے ردعمل کے مظہر ہیں بلکہ صرف یہ کہ وہ جس نقش اول Prototype کی اساس پر استوار ہیں وہ اپنا ایک بنیادی پیٹرن رکھتا ہے۔ افسانے کے کرداروں کے حوالے سے بالعموم ٹائپ اور کردار کے فرق کو نشان زد کیا جاتا ہے مثلاً یہ کہ ٹائپ وہ معاشرتی ڈھانچہ ہے جس میں فرد جلد یا بدیر محبوس ہو جاتا ہے ----- اس حد تک کہ اس کی انفرادیت معدوم اور عمومیت نمایاں ہو جاتی ہے جس طرح پیاز کے پرت ہوتے ہیں اس طرح معاشرے کے بھی پرت ہیں جو مختلف طبقوں اور پیشوں کی صورت میں نظر آتے ہیں اور جن میں خلق خدا غیر ارادی طور پر بتدریج ڈھلتی چلی جاتی ہے مثلاً دکانداری، معلمی، ساہو کاری، چونگی محرری، کلرکی، کارخانہ داری وغیرہ۔ پیشہ مثل اس مقراض کے ہے جو فرد کے ابھرے ہوئے جملہ نوکدار کناروں کو قطع کرکے اسے اس کی اصل جسامت کے مطابق کردیتا ہے اور وہ پیشہ کی پوتھی میں موجود ہزاروں دوسرے پرتوں میں مل کر اپنی انفرادیت کو تج دیتا ہے۔ بعض ٹائپ عارضی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں مثلاً کوئی شخص جب سفر کا آغاز کرتا ہے تو گاڑی میں سوار ہوتے ہی "مسافر" کہلاتا ہے دکان میں

داخل ہو تو "خریدار" کے نام سے پکارا جاتا ہے اور کھیل کے میدان میں اترے تو "کھلاڑی" بن جاتا ہے۔ دوسری طرف کردار وہ شخص ہے جس کے پر یا تو قطع کئے ہی نہ جاسکے یا قطع ہونے کے بعد دوبارہ اگ آئے۔ چنانچہ وہ اپنے سانچے سے باہر کی طرف امنڈ کر ایک ایسی شخصیت کے طور پر نظر آنے لگا جو عمومیت کی بے رنگی کے بجائے انفرادیت کی رنگا رنگی سے عبارت تھی۔ نارتھ روپ فرائی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جملہ کردار اسٹاک ٹائپ (یا پروٹو ٹائپ) کی اساس پر استوار ہوتے ہیں۔ گویا پروٹو ٹائپ کی وہی حیثیت ہے جو انسانی جسم میں پنجر (Skeleton) کی ہے۔ یہ وہ "نقشہ" ہے جس کے مطابق جسم کے خدوخال نمایاں ہوتے ہیں۔ مگر پنجر کی بنیادی یکسانیت کے باوجود ہر جسم اپنے خدوخال کی بنا پر دوسروں سے مختلف نظر آتا ہے۔ افسانے میں ابھرنے والے کردار کا معاملہ یہ ہے کہ ہرچند وہ بھی پروٹو ٹائپ کی اساس پر ہی استوار ہوتا ہے تاہم وہ اپنے اندر کی اس نفسیاتی تقلیب کے باعث جو اکثر و بیشتر باہر کے واقعات اور سانحات سے وجود میں آتی ہے، ایک ایسی منفرد ہستی کے طور پر ابھر آتا ہے جو اپنی ٹائپ کے دوسرے افراد سے بالکل مختلف ہوتی ہے اور اپنی انفرادیت کے باعث کردار متصور ہونے لگتی ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں کا بھی یہی حال ہے ان کے پس پشت بھی ایک ایسی "عورت" موجود ہے جو مجتمع کرنے کی بہ نسبت توڑنے اور بکھرانے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہے۔ دیو مالا میں اس کے کئی نمونے نظر آتے ہیں مثلاً ہندو دیو مالا کی "کالی" جس کا کام مدون اور مرتب کائنات کو لخت لخت کرنا ہے یا سمیریا کی تیامت (Tiamat) جس کی مواج ہستی ہر شے کو خس و خاشاک کی طرح بہا لے جاتی ہے۔ برصغیر ہندوستان کے معاشرتی ماحول پر اگر ایک نظر ڈالیں جس میں عورت ہزارہا برس سے اس قدر تابع مہمل رہی ہے کہ اس کے معمولی سے سماجی انحراف کو بھی کلنک کا ٹیکہ متصور کیا گیا ہے، ایسے ماحول میں عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی بغاوت اپنے دوررس اثرات کے اعتبار سے کالی یا تیامت کی کارکردگی ہی سے مشابہ دکھائی دے گی تاہم یوں لگتا ہے جیسے معاشرتی سانچے میں بند عورت کا پروٹو ٹائپ اپنے اندر کے سمندری طوفان کی شہ پا کر سانچے سے چھلک جانے پر مستعد ہو گیا ہے جس کے نتیجے میں پروٹو ٹائپ کے سانچے کی سطح پر ایک نیا نقش ابھر آیا ہے۔ سانچے کو اگر "گھر" کا متبادل قرار دے دیا جائے تو پھر عصمت کے نسوانی کردار گھر کی چادر اور چار دیواری میں روزن بناتے ہوئے نظر آئیں گے۔

اس عمل میں اگر نمبر کی اینٹیں اپنی جگہ سے سرک جائیں اور جا بجا شگاف نمودار ہونے لگیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ پروٹو ٹائپ اپنی قلعہ بند دنیا سے باہر آکر مختلف کرداروں میں ڈھلنے لگا ہے۔

عصمت کے ہاں باغی عورت کے پروٹو ٹائپ کا مختلف کرداروں میں ظہور پہلی ہی قرات میں محسوس ہونے لگتا ہے مگر جب ذرا غور کریں تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار فکشن میں ابھرنے والے کردار کے قدیم تصور سے انحراف کا درجہ رکھتے ہیں۔ فکشن کے قدیم کرداروں کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اپنے جسمانی یا نفسیاتی اوصاف کی بنا پر خلق خدا سے مختلف نظر آتے ہیں مثلاً" خوجی کا بونا پن' ڈان کہوٹے کا بے ڈھنگا پن' نوٹرے ڈام کے کبڑے کی بدصورتی' ٹریژر آئی لینڈ کے لانگ جان سلور کا لنگڑا پن' اوڈیسی کے "اوڈیسس" کی مہم جوئی' حاتم طائی کی سخاوت وغیرہ ------ یہ سب امتیازات غیر معمولی کرداروں میں متشکل ہو کر سامنے آتے ہیں۔ گویا فکشن کے قدیم کردار اپنے واضح جسمانی یا نفسیاتی خدوخال رکھتے ہیں جن کے باعث وہ عام افراد سے الگ اور مختلف ہیں تاہم یہ کردار ایک طرح کے بند نظام (Closed System) بھی ہیں۔ مصوری کے حوالے سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فکشن کے یہ قدیم کردار پورٹریٹ Portrait سے مشابہ ہیں جو خدوخال کے گاڑھے پن کا ایک نمونہ ہوتی ہے۔ ساختیاتی تنقید نے کردار کے اس تصور کو قبول کرنے سے انکار کیا ہے بالکل ویسے ہی جیسے اس نے "نئی تنقید" کے اس موقف کو نہیں مانا کہ نظم ایک ایسی خود مختار یا خود کفیل اکائی ہے جو باہر کے جوار بھاٹے سے منقطع ہو کر اپنے وجود کو قائم رکھتی ہے۔ ساختیاتی تنقید کے مطابق یہ قدیم کردار ایک طرح کی خودکار اکائیاں (Autonomous Wholes) ہیں جو اپنے مخصوص جسمانی اور نفسیاتی اوصاف کی بنا پر پہچانی جاتی ہیں۔ دوسری طرف ورجینا وولف کے کردار قدیم ماڈل کے ان کرداروں سے مزاجاً" مختلف نوعیت کے ہیں اور انہیں کردار کے قدیم تصور کے میزان پر تولنا غلط ہے تاہم وہ یقیناً" کردار کا درجہ رکھتے ہیں ٹائپ کا نہیں۔

ساختیاتی تنقید کے مطابق کردار محض چند انوکھے خدوخال کا مظہر نہیں ہوتا جو اس کے امتیازی نشانات قرار پائیں۔ مراد یہ کہ کردار محض ایک پورٹریٹ نہیں ہے بلکہ اس میں کسی خاص سمت میں متحرک ہونے کا انداز بھی ملتا ہے تاہم وہ جیسے جیسے آگے بڑھتا ہے'

واقعات اور سانحات کی چھوٹ پڑنے سے اس کے متعین خدوخال دھندلانے لگتے ہیں مگر وہ بے شباہت نہیں ہو جاتا۔ دوسرے لفظوں میں ہیرو اینٹی ہیرو میں تبدیل نہیں ہوتا۔ میرے نزدیک اینٹی ہیرو کی نمود ہیرو کے تصور میں وسعت پیدا کرنے کے بجائے اسے معدوم کرنے کے مترادف ہے لہٰذا میں اینٹی ہیرو کی نمود کو کردار نگاری کے عمل کی ضد متصور کرتا ہوں۔ خوش قسمتی سے ساختیاتی تنقید نے ہیرو کے قدیم تصور کے علی الرغم ایک ایسے کردار کے تصور کو رائج کیا ہے جو اپنے موروثی اوصاف یا جواہر کی بنا پر پہچانا نہیں جاتا بلکہ جو کہانی میں ایک شریک کار یعنی Participant کا رول ادا کرکے اور اسٹرکچرنگ کے عمل سے گذر کر اپنی امتیازی حیثیت کو اجاگر کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ اپنے وجود کو انبوہ کے بے نام اور بے چہرہ وجود میں ضم ہونے نہیں دیتا بلکہ اپنی تمام تر لچک کے باوجود خود کو بطور ایک منفرد وجود باقی رکھتا ہے۔ فکشن کے قدیم کردار ہیرو یا ہیرو نما ہستیاں ہیں جن کے اعمال مقرر اور انجام ظاہر ہیں مگر جدید کردار ایک متعین اور مرتب وجود کے ساتھ اپنے سفر کا آغاز نہیں کرتے بلکہ سفر کے دوران مختلف تجربات سے گذرتے ہوئے ان کے اندر کے بنیادی اوصاف بتدریج نمو پذیر ہو کر بالآخر ایک منفرد صورت اختیار کرلیتے ہیں لیکن اگر وہ متعین اور مقرر شباہت کے ساتھ سفر کا آغاز کریں تو بھی جیسے جیسے وہ آگے کو بڑھتے ہیں ان کے متعین اوصاف محض نقاب نظر آنے لگتے ہیں۔ اس کی ایک نمایاں مثال منٹو کے نسوانی کردار ہیں جو اس اعتبار نقاب پوش کردار کہلائیں گے کہ وہ آغاز کار میں اپنے اصل روپ میں ظاہر نہیں ہوتے لیکن کہانی کے آخر تک پہنچتے پہنچتے اپنے نقاب الٹ دیتے ہیں اور قاری کو ایک ایسا کردار نظر آجاتا ہے جو اپنے نقاب پوش حلیے سے مختلف بلکہ اس کا الٹ ہے مثلاً" منٹو بڑے التزام کے ساتھ طوائف کے اندر عورت دکھاتا ہے (گویا کردار کا پہلا روپ محض ایک نقاب ثابت ہوتا ہے) ویسے منٹو کا یہ طریق کار اس کے وسیع تر اقدام کا شاخسانہ بھی ہے۔ وہ یوں کہ منٹو نے موپساں اور او۔ ہنری سے متاثر ہو اکثر و بیشتر کہانی کے آخر میں ایک ایسا موڑ لانے کی کوشش کی ہے جس سے کہانی کا محور ہی تبدیل ہوگیا ہے۔ یہی عمل اس نے کردار پر بھی آزمایا ہے دوسری طرف عصمت چغتائی کے نسوانی کردار اس قسم کی قلابازیوں کے مرہون منت نہیں ہیں۔ وہ جن اوصاف کے حامل بن کر نمودار ہوتے ہیں' آخر تک ان اوصاف ہی کے حامل رہتے ہیں تاہم کہانی کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ یہ اوصاف بتدریج اپنے

مخفی ابعاد کو منکشف کرتے چلے جاتے ہیں تا آنکہ آخر میں ہمیں ایک ایسے بھرپور کردار کا احساس ہوتا ہے جو کردار کے قدیم تصور کی طرح مقرر اور بے لچک نہیں ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار دو انتہاؤں کے بین بین نہیں ہیں۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ کہانی کا مطالعہ ایسے کرنا چاہئے جیسے ماہر لسانیات "جملے" کا کرتا ہے۔ ماہر لسانیات جملے کے مواد کو زیر بحث لانے کے بجائے ان لسانی رشتوں کو موضوع بناتا ہے جن سے جملہ عبارت ہوتا ہے مثلاً" اسم اور فعل کے رباطہ باہم کو۔ گویا ماہر لسانیات جملے کا مطالعہ کرتے ہوئے دراصل جملے میں مضمر "گرائمر" کے سسٹم کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ اس کے افقی (Syntagmatic) اور عمودی (Paradigmatic) ابعاد کو نشان زد کرتا ہے اور یوں جملے کو ایک ایسے پیٹرن کے طور پر پیش کردیتا ہے جو اپنے افقی اور عمودی تحرک کی بنا پر پراسس Process کہلائے جانے کا مستحق ہے (خود طبعیات نے بھی اب ایٹم کو ایک جامد اکائی قرار دینا ترک کردیا ہے وہ اب اسے رشتوں کی اکائی قرار دینے لگی ہے) اس عمل سے جملے کے معنی کا انشراح ہوتا ہے۔ ساختیاتی نقاد جب کسی کہانی کو موضوع بناتا ہے تو وہ بھی اس کو (لسانی تجزیے کی تقلید میں) ایک ایسے تجزیے کا ہدف بناتا ہے جس سے کہانی کی سطح پر ایک اور کہانی ابھر آتی ہے ----- ایک ایسی کہانی جو نشانات (Signs) کا مرقع ہے۔ اس کی مثال یوں ہے کہ جب آپ پیانو بجاتے ہیں جس کی ہر کنجی کی ایک اپنی مخصوص آواز ہے تو ان آوازوں کے ملاپ سے ایک ایسا نغمہ وجود میں آجاتا ہے جو پیانو کی مختلف کنجیوں کی آوازوں کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہونے کے باعث ان آوازوں کی بالائی سطح پر گویا تیر رہا ہوتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ پیانو بجانے والا پیانو سے "کھیلتے" ہوئے آوازوں کو منقلب کرتا اور نئے نغماتی معنی کے انشراح کا سبب بنتا ہے یہی کام ساختیاتی نقاد کا بھی ہے کہ وہ کہانی کا مطالعہ کرتے ہوئے اسے متعدد نئی معنوی سطحیں تفویض کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ یہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ کہانی کا مبصر نہیں بلکہ اس میں شرکت کر رہا ہے۔

عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کا مطالعہ کریں تو ان میں ایک خاص پیٹرن کا احساس ہوگا مثلاً" اسم کی سطح پر ان کے کردار جیسے "تل" کی رانی "امربیل" کی رخسانہ "دو ہاتھ" کی گوری "پیشہ" کی سیٹھانی "کافر" کی میں، "چڑیا کی دکی" کی عالمہ "لحاف" کی بیگم جان

"ننھی کی نانی" کی نانی "جڑیں" کی اماں اور "ڈائن" کی اماں جان ----- بظاہر نارمل قسم کی ہستیاں ہیں جو کسی جسمانی یا نفسیاتی ناہمواری کی مثال نہیں ہیں۔ فکشن کے قدیم کرداروں کی طرح ان کی قوت غیر معمولی یا صورت انوکھی یا رویہ ابنارمل نہیں ہے۔ وہ کہانی میں پیانو کی کنجی کی طرح ہیں جس کی آواز متعین اور مقرر ہے مثلاً "تل" کی رانی ایک ایسی ناتراشیدہ الھڑ سی لڑکی کے روپ میں سامنے آتی ہے جو جوانی کے لہو کی گرمی کے باعث معاشرتی قواعد و ضوابط کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ "امربیل" کی رخسانہ ایک خوبصورت دوشیزہ کے روپ میں چالیس سالہ شجاعت کی دلہن بن کر سامنے آتی ہے۔ وہ ایک نارمل وفادار گھر گھر ہستی میں جتلا عورت کی حیثیت سے کہانی کا جزو بدن بنتی ہے اور بظاہر اس میں کردار کا کوئی انوکھا پن نظر نہیں آتا۔ "دو ہاتھ" کی گوری ایک ایسے نچلے طبقے کی نمائندہ ہے جہاں سب سے بڑی اخلاقیات دو وقت کے کھانے کا حصول ہے' جہاں باقی ساری قدریں "بھوک" کے ننگے پن کا شکار ہو جاتی ہیں۔ "پیشہ" کی سیٹھانی ایک ایسی طوائف کی صورت میں سامنے آتی ہے جو دو سطحوں پر مقیم ہے یعنی دن کی روشنی میں ایک شریف خاتون کے لبادے میں اور رات کو ایک طوائف کے انداز میں۔ مراد یہ نہیں کہ اس کے اندر کوئی تبدیلی آتی ہے بلکہ فقط یہ کہ اس کی زندگی کا پیٹرن ہی دن اور رات کے متضاد رنگوں سے مل کر مرتب ہوا ہے "کافر" کی میں' ایک پڑھی لکھی باشعور لڑکی ہے جو اپنے ہر اقدام کا تجزیہ کرنے پر قادر ہے "چڑی کی دکی" کی عالمہ اس بدقسمت لڑکی کی مثال ہے جو محض اس لئے مسترد ہو جاتی ہے کہ اس کی شکل و صورت مقابلہ حسن میں ناکام ہے۔ "لحاف" کی بیگم جان بظاہر ایک نفسیاتی کیس ہونے کے باعث روش عام سے ہٹے ہوئے ایک کردار کا روپ ہے مگر غور کریں تو وہ بھی اول اول اپنی جنس کے ایک نمونے کے طور پر ہی افسانے میں داخل ہوتی ہے۔ ننھی کی نانی بھی ایک عام سا اسم ہے جو ہر محلے میں کہیں نہ کہیں نظر آسکتا ہے۔ وہ عام انسانوں سے مختلف ہونے کے باوجود اپنی نوع کے افراد سے مختلف نہیں ہے۔ اسی طرح "ڈائن" کی اماں جان بھی ایک بالکل نارمل ہستی ہے جو دوسروں کی عمروں کو خود بسر کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

عصمت کے یہ سارے نسوانی کردار ایسے اسماء ہیں جن کے ساتھ کچھ بنیادی صفات منسلک ہیں ---- ایسی صفات جن سے ان کرداروں کا مقام متعین ہو سکتا ہے۔ پڑھی لکھی

لڑکی، نچلے طبقے کی لڑکی، طوائف، گھر سے جڑی ہوئی عورت، بدصورت لڑکی، لیزبین (Lesbian) امر بیل ایسا نسوانی کردار، تگھڑ عورت وغیرہ ایسے کردار ہیں جو اپنے مخصوص اوصاف کی بنا پر بخوبی پہچانے جاسکتے ہیں۔ کہانی کے معاملے میں "صفت" کو مختلف ساختیاتی نقادوں نے مختلف نام دیئے ہیں مثلاً گریماس نے اسے Qualification کہا ہے کرسٹیوا نے Qualifying Adjective جب کہ تودوروف نے اسے اسم صفت ہی کہہ کر پکارا ہے اور اسے مختلف حالتوں مثلاً خوش رناخوش، مختلف رویوں مثلاً نیکی ربدی اور مختلف جسمانی سماجی اور مذہبی امتیازات مثلاً نر رمادہ یا عیسائی ر یہودی یا عالی نسب رپنچ میں تقسیم کرکے پیش کیا ہے۔ کردار سے صفت کا انسلاک اسے معاشرتی نفسیاتی یا مذہبی سطح کی ایک خاص مد Category تفویض کرتا ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساتھ اسمائے صفت واضح طور پر منسلک ہیں لہٰذا یہ کردار بے چہرہ تجریدی اکائیاں نہیں ہیں جیسی کہ تجریدی افسانے میں عام طور سے دکھائی دیتی ہیں۔ تجریدی افسانے کا قصہ یہ ہے کہ اس میں کردار اپنے خدوخال سے ہی محروم نہیں ہوتا بلکہ اپنی صفات سے بھی منقطع ہو جاتا ہے چنانچہ وہ کہانی کی Grammar of Narrative کی بنت میں محض ایک دھاگے کے طور پر شامل دکھائی دیتا ہے مگر عصمت کے کردار اسم معرفہ سے مزین اور اسم صفت سے لیس ہیں۔ کہہ لیجئے کہ اس اعتبار سے وہ کردار کے قدیم تصور سے ایک بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں۔ تشخص کی شرط کردار کے وجود کے لئے ضروری ہے اور عصمت کے کردار اپنے سماجی نفسیاتی اور ذہنی امتیازات کی بنا پر اپنا ایک الگ وجود رکھتے ہیں مثلاً "تل" کی رانی یا "دو ہاتھ" کی گوری نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے جہاں ضبط و امتناع کا میلان ناپید ہوتا ہے نتیجہ یہ ہے کہ کردار چہکتے بولتے لہو کی زد پر آئے ہوئے نظر آتے ہیں جب کہ "کافر" کی "میں" معاشرے کے تقاضوں سے آگاہ ہونے کے باعث کوئی انقلابی قدم اٹھانے سے پہلے تذبذب کا شکار ہوتی ہے اور "لحاف" کی بیگم جان اپنی فطری زندگی کو لحاف اوڑھانے کی مرتکب دکھائی دیتی ہے۔

کہانی میں اسمائے صفت کا استعمال بالعموم کردار کے بارے میں کہانی کار کے رویے کو ابتداء ہی میں پیش کردیتا ہے مثلاً اس کے ساتھ نیکی اور شرافت یا خباثت اور بدی کو منسلک کرکے کہانی کار قاری کے جذبات کو کردار مذکور کی حمایت یا مخالفت میں برانگیخت کرتا ہے۔

اسی لئے قدیم طرز کی کہانیوں میں اسمائے صفت کی بنیاد پر ہیرو اور اس کے مقابلے میں ویلین کا تصور ملتا ہے۔ دونوں اپنی اپنی جگہ مکمل ہستیاں ہیں جن کے کردار متعین اور مقرر ہیں اور کہانی کار ان کا فائدہ اٹھا کر قاری کے جذبات سے کھیلنے میں کامیاب ہوتا ہے یعنی اس کے دل میں ہیرو کے لئے محبت اور ولن کے لئے نفرت پیدا کرتا ہے۔ جدید افسانے نے کرداروں کے ساتھ اس طرح کے اسمائے صفت منسلک کرنا ترک دیا ہے جن سے کردار میں لچک کا امکان ہی باقی نہ رہے۔ جدید افسانے کے کردار پگھلی ہوئی حالت میں دکھائی دیتے ہیں دوسرے لفظوں میں جدید افسانے کے کرداروں کی صفات ان کی پیشانیوں پر Labels کی صورت میں چسپاں نہیں ہیں بلکہ ایک بیج کی طرح پھوٹتی اور برگ و بار لاتی نظر آتی ہیں۔ عصمت چغتائی کے بیشتر نسوانی کردار اس جدید رویے کے غماز ہیں وہ جب افسانے میں داخل ہوتے ہیں تو قاری کہہ نہیں سکتا کہ وہ کیا روپ اختیار کریں گے مگر افسانے کے مطالعہ کے بعد قاری کو یہ کردار اپنے اصل روپ میں نظر آجاتے ہیں۔

اسم معرفہ اور اسم صفت کے ربط باہم نے عصمت کے کرداروں کو ایک بند نظام Closed System کا درجہ عطا کیا ہے اس عمل سے اس کے کردار تجریدی افسانے کے بے نام کرداروں سے مختلف ہوگئے ہیں تاہم جدید اردو افسانے کے تناظر کو ملحوظ رکھیں تو عصمت کا یہ اقدام انوکھا نظر نہیں آئے گا کیونکہ جدید اردو افسانہ نگاروں میں سے بیشتر نے اپنے کرداروں کو Closed System کے طور پر ہی پیش کیا ہے فرق وہاں پڑا ہے جہاں جملے میں فعل کی کارکردگی کا آغاز ہوا ہے کیونکہ فعل کے عمل دخل کے دوران ایک اچھا افسانہ نگار محض قصہ گو کے مقام پر رک نہیں جاتا بلکہ جذباتی طور پر افسانے کی واردات میں شامل بھی ہو جاتا ہے۔

دراصل ساختیات نے اس ہیرو نما کردار کو قبول نہیں کیا جو مقرر اور متعین صفات کا نمائندہ ہے اس کے مطابق فرد رشتوں کی ایک ایسی اکائی ہے جو بحرانی صورت حال میں اندر سے خالی ہو جاتی ہے یعنی اس کے اندر ایک ایسی Space ابھر آتی ہے جس میں واقعات اور قوتیں جمع ہونے لگتی ہیں اور ایک طرح کی مہا بھارت کا آغاز ہو جاتا ہے اس عمل سے فرد کی بنیادی صفات نمو پذیر ہو کر سطح پر آجاتی ہیں بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ بنیادی صفات حالات و واقعات سے ٹکرا کر منقلب ہو جاتی ہیں اور کردار کے نقوش واضح ہونے لگتے ہیں۔ لہٰذا

زیادہ زور Structuring کے عمل پر ہے۔ منقلب ہونے کا مفہوم محض یہ نہیں کہ صفات کے دھاگے نئے نئے پیٹرن بنانے پر قادر ہو جائیں بلکہ یہ بھی کہ وہ ایک خاص سمت میں متحرک ہوں۔ تو دوروف نے اسی بات کو Direct And Teleological Set کا نام دیا تھا۔ آپ کہہ لیں کہ فرد جب رشتوں کی گرہ بن کر ایک خاص سمت میں متحرک ہوتا ہے تو وہ کردار کے درجے پر پہنچ جاتا ہے۔

عصمت کی کردار نگاری میں خود کہانی کار کی شرکت نے ایک ایسی صورت پیدا کردی ہے کہ نہ صرف اس کے کردار دوسرے افسانہ نگاروں کے کرداروں سے مختلف نظر آنے لگے ہیں بلکہ ان میں (یعنی عصمت کے کرداروں میں) ایک قدر مشترک بھی دکھائی دی ہے جو کردار میں عصمت کی شرکت کا بدیہی نتیجہ ہے۔ ویسے یہ ضروری بھی تھا کیونکہ اگر افسانہ نگار کردار کی بنت میں شامل ہو کر اسے وہ سمت عطا نہیں کرے گا جو اس کی اپنی ذات میں مضمر ہے تو اس کا کردار دوسرے کہانی کاروں کے کرداروں سے اپنے جذباتی اور نفسیاتی امتیازات کی بنا پر الگ دکھائی نہیں دے سکے گا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ کردار خود افسانہ نگار کی محض ایک نقل یا Replica ہوتا ہے بلکہ صرف یہ کہ افسانہ نگار کی شرکت کے باعث اس کی بنیادی احساسی جہت اس کردار کو عطا ہو جاتی ہے اور یہ سب کچھ قطعاً" غیر ارادی طور پر ہوتا ہے مثلاً" عصمت کے کرداروں کی بنیادی جہت کو لیجئے جو ایک طرح کی بغاوت توڑ پھوڑ' یا کم از کم ایک منضبط سماجی یا نفسیاتی پیٹرن سے انحراف کی صورت ہے۔ اپنی کہانی لکھتے ہوئے عصمت چغتائی کہتی ہیں:

> "میں بھی روز سفید گھوڑی پر بیٹھنے لگی۔ گھوڑی پر بیٹھ کر مجھے فتح مندی کا بے پناہ احساس ہوا۔ باغی عصمت کی یہ پہلی فتح تھی"
>
> "میں اپنے بھائیوں کے ساتھ وہ سبھی کھیل کھیلتی جو لڑکے کھیلا کرتے تھے۔ گلی ڈنڈا' پتنگ اور فٹ بال کھیلتے کھیلتے میں بارہ برس کی ہو گئی"
>
> "بچپن میں مجھے سوتے میں چلنے کی عادت تھی۔ دس برس کی عمر تک یہ عادت رہی۔ سوتے میں اٹھ کر کہیں بھی نکل جاتی۔ ایک بار کنڈی کھول کر باغ میں چلی گئی۔ جب ہوش آیا تو پیڑ کے نیچے

کھڑی تھی"

"کالج پہنچنے تک تو میں برقع بالکل چھوڑ چکی تھی"

"میں نے شاہد کو شادی سے پہلے خوب سمجھایا تھا کہ میں گڑ بڑ قسم کی عورت ہوں بعد میں پچھتاؤ گے۔ میں نے ساری عمر زنجیریں کاٹی ہیں۔ اب کسی زنجیر میں جکڑی نہ رہ سکوں گی۔ فرمانبردار، پاکیزہ عورت ہونا مجھ پر سجتا ہی نہیں ہے لیکن شاہد نہ مانے"

"مرد عورت کو پوج کر دیوی بنانے کو تیار ہے وہ اسے محبت دے سکتا ہے عزت دے [illegible] صرف برابری کا درجہ نہیں دے [illegible] شاہد نے مجھے برابری کا درجہ دیا اس لئے ہم دونوں نے ایک اچھی [illegible] زندگی گذاری"

ان اقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ عصمت خود کو ایک "باغی عورت" سمجھتی ہے اور اس بات پر اسے فخر بھی ہے لیکن کیا وہ واقعی اپنی بغاوت کی نوعیت کو پوری طرح سمجھ پائی ہے؟ ----- میرا اندازہ ہے کہ عصمت نے جب خود کو بطور ایک کردار دیکھا ہے تو اسے "بغاوت" [illegible] ایک Isadora [illegible] ہے مگر وہ اس بغاوت کے چھپے ہوئے پہلوؤں سے پوری طرح آگاہ نہیں ہو سکی۔ یہ مخفی پہلو قطعاً غیر شعوری طور پر اس کے تخلیق کردہ نسوانی کرداروں میں شامل ہوتے چلے گئے ہیں چنانچہ جب ہم ان کرداروں کے اعمال و افعال کا عصمت کی زندگی اور اس کے "باغی رویے" سے موازنہ کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ عصمت خود سے پوری طرح آگاہ نہیں ہے اور یہ اچھی بات بھی ہے کیونکہ اگر انسان خود کو ایک کھلی کتاب کی طرح پڑھ ڈالے تو زندگی کی ساری پراسراریت ہی ختم ہو جائے۔ خوش قسمتی سے خود کو تمام و کمال "پڑھ سکنا" ممکن ہی نہیں ہے۔ دل دریا سمندر سے زیادہ ڈونگھا متصور ہوتا ہے اور آئس برگ کا بھی تین چوتھائی حصہ پانی میں چھپا ہوتا ہے تاہم اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ عصمت نے اپنی شخصیت کے غالب رجحان کا (بالائی سطح پر سہی) ایک حد تک ادراک ضرور کیا ہے۔

عصمت کے نسوانی کرداروں میں بغاوت کا یہ میلان ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے مگر یہ بغاوت اتنی ٹیکنیکل قسم کی بغاوت نہیں ہے جیسا کہ خود عصمت کی آپ

ذہنی سے مترشح ہے۔ مردانہ پن کو اپنانے کا رویہ مثلاً لڑکوں کے کھیلوں میں شرکت یا کھانا پکانے اور سینے پرونے کے نسوانی میلان سے انحراف یا ہاؤس وائف بننے سے گریز یا پردہ نہ کرنے کا رویہ یا ملازمت اختیار کرنے کی روش ----- یہ سب باتیں آج کے معاشرے میں "بغاوت" کے تحت شمار نہیں ہوتیں بلکہ آزادی نسواں کی تحریک کا حصہ متصور ہوتی ہیں مگر عصمت کے زمانے میں یہ سماجی سطح کی بغاوت ہی قرار پائی تھیں۔ تاہم عصمت کی اصل بغاوت ان چھوٹی چھوٹی بغاوتوں سے عبارت نہیں تھی۔ اس کی اصل بغاوت اس بات میں تھی کہ اس کے نسوانی کرداروں میں ایک ایسی عورت ابھر آئی جو ایک پروٹو ٹائپ کے طور پر عصمت کی سائیکی میں موجود تھی۔ آغاز کار میں یہ عورت ایک نارمل ہستی کی طرح کہانی میں داخل ہوئی مگر جیسے جیسے وہ دوسرے کرداروں سے متصادم ہوئی اور حالات و واقعات سے گذرتی گئی خود اس کے اندر کی چنان یا ڈائن یا امر بیل یا طوائف یا لزبیئن مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی۔ کہہ لیجئے کہ چونکہ یہ عورت طبعاً باغی تھی لہٰذا اس کے راستے میں جو کردار، روایات یا سماجی مظاہر آتے وہ حفاظت خود اختیاری کے تحت خود بھی اس عورت سے متصادم ہو جاتے۔ دونوں صورتوں میں "عورت" تو قدم بقدم فعال ہوتی گئی مگر اس کے راستے میں آنے والے کردار اور مظاہر "ادھڑتے" چلے گئے۔ اس سلسلے میں عصمت کے متعدد نسوانی کرداروں کا ذکر کیا جاسکتا ہے مثلاً "چڑی کی دکی" کی عالمہ جو اپنی بدصورتی کے باعث شادی بیاہ کی مارکیٹ میں سستے داموں فروخت ہونے والی جنس ہے مگر جس کے اندر ایک توانا عورت چھپی بیٹھی ہے چنانچہ جب وہ عبدالحئی کی زندگی میں داخل ہوتی ہے تو اس کے دل میں اپنے لئے نفرت پیدا کرکے بالآخر اسے اسی ہتھیار سے کاٹ بھی ڈالتی ہے۔ مرد کو فتح کرنے کے لئے عورت نے ہمیشہ اپنی خوبصورتی کو بطور آلہ ضرب استعمال کیا ہے مگر عالمہ خوبصورتی سے محروم ہے۔ تلافی کے طور پر اس کے اندر کی "عورت" فعال ہو جاتی ہے اور پہلے ہی وار میں عبدالحئی کی شخصیت (بلکہ کہنا چاہئے کہ اس کے سارے Defence Mechanism کو) توڑ پھوڑ دیتی ہے چنانچہ عبدالحئی بظاہر تھو تھو کرتا مگر اندر سے ٹوٹتا چلا جاتا ہے اور عالمہ کی مقناطیسی شخصیت اسے اس حد تک بے دست و پا کر دیتی ہے کہ وہ اسے اپنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ افسانے کے آخر میں جب عبدالحئی کی اماں کہتی ہے:

"بائے تجھے تو چڑی کی دکی (مراد عالمہ) سے گھن آتی تھی؟"۔
عبدالحئی جواب دیتا ہے۔ "وہ تو آتی ہے اور آتی رہے گی"
"پھر تجھے کیا ہو گیا ہے میرے لال ----- کیوں اپنی زندگی مٹی میں ملا دی""؟
""کالی مائی نے جادو کردیا ہے" منی نے مسکین صورت بنا کر کہا اور بڑی دھوم
دھام سے اپنی زندگی مٹی میں ملا دی --------

منی کا عالمہ کو کالی مائی کہنا ایک معنی خیز خطاب ہے کیونکہ اس سے ذہن فی الفور کالی یا Devouring Mother کی طرف راغب ہوتا ہے جو عورت کا تخریبی رخ ہے اور ہر نسوانی کردار میں چھپا ہوتا ہے تاہم جب ضرورت پڑے تو باہر بھی نکل آتا ہے شاید اسی لئے عورت کے بارے میں کہا گیا ہے کہ

There is a jungle in the heart of every woman

کچھ یہی صورت عصمت کے افسانے "تل" کے کردار رانی کی ہے۔ رانی سماج کے نچلے درجے سے تعلق رکھتی ہے لہٰذا ان امتناعات سے محفوظ ہے جو سماج کے اوپر والے طبقات میں رائج ہیں۔ مگر رانی اس کے علاوہ جنسی طور پر ایک مشتعل عورت کا روپ بھی ہے اور اس اعتبار سے وہ بھی کالی سے مشابہ ہے۔ تل خود بظاہر ایک چھوٹا سا داغ ہے لیکن افسانے کے اندر وہ نہ صرف رانی کے وجود کی علامت بن جاتا ہے بلکہ بڑھ اور پھیل کر معاشرے کی اخلاقیات کے سامنے ایک متوازی قوت کے طور پر بھی ابھر آتا ہے۔ یہ متوازی قوت ایک طوفان ہے جو گنیش چندر چوہدری کی ثابت و سالم شخصیت کے سارے پتواروں کو توڑتا اور تختوں کو لخت لخت کردیتا ہے۔ اس حد تک کہ چودھری کی شخصیت Deconstruct ہو جاتی ہے۔ افسانے کے آخر میں صورتحال کچھ یوں ابھرتی ہے -----

"چودھری کا نہیں تھا" اس نے بھری کچہری میں حلف اٹھا کر کہہ دیا
"چودھری تو ہیجڑا ہے" اس نے لاپرواہی سے کہا "وہ رتنا سے پوچھو یا
جس سے اب مجھے کیا معلوم واہ" وہ اپنی پرانی ادا سے اٹھلائی۔ ایک
خاموش گرج اور چمک کے ساتھ سیاہ پہاڑ چودھری کی ہستی پر پھٹا اور
دور سیاہی میں اور بھی گول ابھرا ہوا نقطہ پھرکنی کی طرح گھومنے لگا"
چودھری اب سڑک کے کنارے کوئلے سے لکیریں کاڑھتا رہتا

ہے ----- لمبی، تکونی، گول، جیسے جلا ہوا داغ"

گویا تل جو رانی کی تحویل میں ایک خونی گرز کا درجہ رکھتا تھا اب چودھری کے دل میں اتر گیا ہے اور وہ ایک بے جان سیارے کی طرح اس مقناطیسی سیہ گولے کے گرد گھومتا چلا گیا ہے۔

عصمت کے بیشتر نسوانی کردار اپنی منفی قوت کے بل پر ہی ابھرتے اور کہرام برپا کرتے ہیں مثلاً "دو ہاتھ" میں بظاہر معاشی مسئلہ کو مرکزی اہمیت تفویض کی گئی ہے اور اخلاقیات کو معاشی ضرورت کے تابع متصور کیا گیا ہے (کسی حد تک یہ رویہ ترقی پسند نظریئے کا غماز بھی ہے) لیکن افسانے کا مرکزہ دراصل گوری ہے جو رانی ہی کی طرح سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھنے کے باعث سماجی امتناعات، کا احترام کرنے سے قاصر ہے۔ فرق یہ ہے کہ رانی جنسی طور پر مشتعل عورت کے روپ میں ابھری تھی جب کہ گوری سماجی اخلاقیات سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ وہ سماج میں رہتے ہوئے بھی جنگل کے اس قانون کے تابع ہے جو نسل کے تسلسل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے چاہے یہ عمل سماجی قوانین کے تابع ہو یا نہیں۔ گوری جنگل کی مخلوق ہے لیکن افسانے میں اس کا وجود اپنی فطری بیباکی اور عریانی کے ساتھ اس طور ابھرا ہے کہ اس کے چاروں طرف موجود بہت سے سماجی بندھن تار تار اور پگڑیوں کے بل کھل کھل گئے ہیں اور اس کے محلے کی ساری بیویوں کے سروں پر شوہروں کے "غلاظت" میں دھنس جانے کا خطرہ منڈلانے لگا ہے۔ صورتحال کچھ یوں نظر آتی ہے۔

> "گوری کیا تھی بس ایک مرکھنا لمبے لمبے سینگوں والا بجار تھا کہ
> چھوٹا پھرتا تھا لوگ اپنے کانچ کے برتن بھانڈے دونوں ہاتھوں سے
> سمیٹ کر کلیجے سے لگاتے اور جب حالات نے نازک صورت پکڑ لی تو
> شاگرد پیشے کی صلاؤں کا ایک باقاعدہ وفد اماں کے دربار میں حاضر ہوا۔
> بڑے زور شور سے خطرہ اور اس کے خوفناک نتائج پر بحث ہوئی۔ پتی
> رکھشا کی ایک کمیٹی بنائی گئی جس میں سب بھاوجوں نے دو مد سے
> ووٹ دیئے"

گویا رانی کی طرح گوری نے بھی توڑ پھوڑ ہی کا مظاہرہ کیا ہے فرق یہ ہے کہ رانی نے ایک شخص چودھری کے کردار کو پاش پاش کیا تھا جب کہ گوری نے پورے محلہ کی اخلاقیات کا منہ

چڑایا ہے اور معاشرے کو سماجی قوانین کے چھتر تلے سے نکال کر جنگل کے حوالے کردیا ہے۔
جہاں "دو ہاتھ" کی گوری فطرت کا شاہکار ہے وہاں "لحاف" کی بیگم جان فطرت کے نظام سے انحراف کی ایک مثال ہے۔ بظاہر اس کا عمل ایک انتقامی کارروائی قرار پائے گا کیونکہ وہ اپنے شوہر نواب صاحب سے اس کی بے اعتنائی کا انتقام لیتی ہے مگر اصلاً یہ اس کی شخصیت کا متشدد رخ ہے جو فطرت کے متوازی آگھڑ ہوا ہے۔ بیگم جان کو کھجلی کا مرض ہے جو مرض کم اور نفسیاتی سطح کی "بے قراری" زیادہ ہے وہ اپنی بغاوت کا آغاز اپنے ہی جسم کو تختۂ مشق بنا کر کرتی ہے اور پھر وائرس کو پھیلانے کی مرتکب ہوتی ہے مثلاً افسانے کی "میں" ایک نوخیز لڑکی ہے' ایک کلی جسے پھول بننا اور پھر نسل کے تسلسل کو جاری رکھنا ہے مگر بیگم جان قطعاً غیر شعوری طور پر اس لڑکی کو بھی اس کے فطری منصب سے ہٹا کر اپنی بانجھ دنیا میں داخل کرنے کی کوشش کرتی ہے جو فطرت کے قوانین کی صریحاً خلاف ورزی ہے بیگم جان نے اپنی غیر فطری زندگی کو "لحاف" اوڑھا رکھا ہے تاکہ وہ معاشرہ کی تیز نگاہوں سے اوجھل رہے مگر معاشرہ ایک ایسی قوت ہے جو دیواروں تک کو پار کر جاتی ہے وہ جو کہا گیا ہے کہ دیواروں کے بھی کان ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ انسان جس شے سے اپنے اعمال کو چھپانے کی کوشش کرتا ہے وہ خود ہی اس کے اعمال کی مخبر بن جاتی ہے۔ "لحاف" میں بیگم جان نے لحاف کو پردہ بنایا ہے مگر لحاف نے آہنی شکلوں میں ڈھل کر اور جا بجا روزن بنا کر اپنے اندر کے وجود کو منکشف کردیا ہے جس کے نتیجے میں افسانے کی "میں" لحاف میں داخل ہونے کے بجائے لحاف سے متنفر ہوگئی ہے۔ ایک طرح سے یہ معاشرے کی فتح بھی ہے کہ اس نے وائرس کو پھیلنے سے روک دیا ہے مگر بیگم جان کا اقدام بھی اپنی جگہ "کامیاب" ہے کہ اس نے "میں" کو نفسیاتی کرب میں مبتلا کردیا ہے (منٹو کے "کھول دو" پر فحاشی کا الزام لگا لیکن اس پر اصل الزام یہ لگنا چاہئے تھا کہ اس نے اذہان کو جنس سے متنفر کرکے ایک نفسیاتی الجھن میں مبتلا کردیا) "لحاف" کی "میں" پر لحاف کے اثرات اس امکان ہی کا ثبوت ہیں۔ گویا وہ جو کام جسمانی سطح پر نہ کرسکی اسے نفسیاتی سطح پر کرنے میں کامیاب ہوئی۔ دونوں صورتوں کا مقصد دوسرے کردار کو اس کے فطری وظائف سے برگشتہ کرنا تھا۔ سو اس نے ایسا کرنے میں کامیابی حاصل کرلی۔
مگر عصمت کے افسانوں میں ایسے کردار بھی ابھرے ہیں جو اپنے اندر کی متشدد'

مشتعل یا مختتم مزاج عورت کا روپ نہیں ہیں بلکہ عورت کے انا پورنا یا مثبت روپ کو سامنے لاتے ہیں تاہم نتائج کے اعتبار سے دونوں میں زیادہ فرق نہیں ہے کیونکہ دونوں موجود فضا اور اس کے کرداروں کو اتھل پتھل کرتے ہیں ---- ایک لوہے کی تلوار سے' دوسرا سونے کی تلوار سے! مثلاً "جڑیں" کی اماں جو بقول عصمت "اپنی جگہ پر ایسے جمی رہیں جیسے بڑ کے پیڑ کی جڑ آندھی طوفان میں کھڑی رہتی ہے" ایک ایسا نسوانی کردار ہے جس نے اپنے خاندان کی نقل مکانی میں شریک ہونے سے انکار کردیا ہے۔ محض اس لئے کہ وہ دھرتی سے اکھڑنے کو اپنے لئے موت کا پیغام سمجھتی ہے۔ صورت یوں ابھرتی ہے کہ زمانے کی ہوا پہلے متحرک ہوتی ہے پھر طوفانی ہو جاتی ہے اور اماں کے سارے پھول اور پھل (اس کے جگر کے ٹکڑے) زمانے کی تیز آندھی کے ساتھ اڑ جاتے ہیں مگر خود اماں ایک جڑ ہے جس کی جہت عمودی ہے نہ کہ زمانے کی ہوا کی طرح افقی لہٰذا وہ اپنی دھرتی کے ساتھ جڑی رہتی ہے چونکہ اماں اپنے خاندان کا "مرکزہ" ہے لہٰذا جب خاندان اس کے بغیر سفر کرتا ہے تو بکھر جاتا ہے اماں کے اس اقدام کو "ضد" قرار نہیں دیا جاسکتا۔ یہ اس کی مجبوری ہے کیونکہ جڑ زمین سے غذا حاصل کرتی ہے ہوا سے نہیں!

مثبت روپ کی حامل سولہ سال کی رخسانہ بیگم (جو افسانہ "امربیل" میں ابھری ہے) اسی وضع کا ایک اور نسوانی کردار ہے۔ رخسانہ بیگم کسی قسم کے باغی رویے کا مظاہرہ نہیں کرتی بلکہ ہر صورت حال سے سمجھوتہ کرتی چلی جاتی ہے مثلاً جب اس کی شادی چالیس سالہ شجاعت سے ہوتی ہے تو وہ اسے دل و جان سے قبول کرلیتی ہے اور پھر آخر تک اس کے ساتھ وفادار رہنے کے علاوہ اس کی خدمت ایک اچھی بیوی کی طرح بھی کرتی ہے مگر خود اس کی جوانی اس کے شوہر کو "منہدم" کردیتی ہے۔ بالائی سطح پر رخسانہ بیگم کی جوانی اس کے شوہر کے لئے ایک لباس فاخرہ ہے لیکن در پردہ یہی جوانی امربیل کی طرح شجاعت (رخسانہ کا شوہر) کا لہو پیتی ہے بالکل جس طرح داستانوں کی ڈائن کیا کرتی تھی۔ "تل" کی رانی اور "امربیل" کی رخسانہ اصلاً ایک جیسے کردار ہیں کہ فریق مخالف کی ساری شخصیت کو تار تار کردیتے ہیں تاہم اوپر کی سطح پر ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ رانی سماج کے نچلے طبقے سے تعلق رکھتی ہے لہٰذا نچلے طبقے کی "اخلاقیات" اس پر حاوی ہے جبکہ رخسانہ متوسط طبقے کی عورت ہے اور متوسط طبقے کی اس اخلاقیات کے تابع ہے جو جنسی خواہشات کو

چلنے پر زور دیتی ہے اسی طرح رانی ایک بے سمت، غیر شادی شدہ اور جنسی طور پر مشتعل عورت ہے جب کہ رخسانہ شادی شدہ، با اخلاق اور خوب رو ہے تاہم جس طرح رانی کے تل نے چودھری کو بے دست و پا کر دیا تھا اس طرح رخسانہ کی خوبصورتی اور جوانی نے اس کے شوہر کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ بقول عصمت "امربیل" پھیلتی رہی برگد کا پیڑ سوکھتا رہا۔ آخر میں جب شجاعت کی میت صحن میں بنی سنوری رکھی ہوئی تھی تو رخسانہ بیگم گم صم بیٹھی تھی جیسے قدرت کے سب سے مشاق فنکار نے اپنے بے مثل قلم سے کوئی شاہکار بنا کر سجا دیا ہو"۔

کچھ اسی وضع کی صورتحال افسانہ "ڈائن" میں بھی ابھرتی ہے۔ "ڈائن" کی اماں جان حامد کی ساس ہے جو امربیل کی طرح سارے گھر پر سایہ کناں ہے اور رضیہ اور حامد کی عمروں کو خود بسر کرنا چاہتی ہے۔ اس سے حامد کی ازدواجی زندگی ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو جاتی ہے اور اسے یوں لگتا ہے جیسے اس کے گھر کے اندر کوئی ڈائن گھس آئی ہے جس نے اس سے اس کی بیوی رضیہ چھین لی ہے۔ آخر میں جب حامد اپنی ساس کو برداشت نہیں کر سکتا اور شدید رد عمل کا مظاہرہ کرتا ہے تو "اماں جان" اس کے غیر معمولی رد عمل کو کسی فرضی معاشقہ کا کارن قرار دیتے ہوئے کہتی ہے:

"خدا غارت کرے اس ڈائن قطامہ کو جو میری بچی کا گھر بگاڑ رہی ہے" اور نہیں جانتی کہ وہ ڈائن قطامہ تو وہ خود ہے جس نے بچی کے گھر کو بیخ و بن سے اکھیڑ دیا ہے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی ایک اپنی زبان Language ہے اور وہ زبان ہی کی طرح اسم صفت اور فعل سے مرتب ہوتے ہیں۔ اس کی سطح پر عصمت کے کرداروں مثلاً "تل" کی رانی "دو ہاتھ" کی گوری "کافر" کی میں "چوتھی" کی سیتھانی "امربیل" کی رخسانہ "چڑی کی دکی" کی عالمہ "لحاف" کی بیگم جان "ڈائن" کی اماں وغیرہ کے بطون میں عورت کا اسطوری یا آرکی ٹائپل رخ صاف نظر آتا ہے مگر یہ عورت محض ان تمام نسوانی کرداروں کی حاصل جمع نہیں ہے بلکہ اس سے "کچھ زیادہ" ہے اور یہ "کچھ زیادہ" کا عنصر خود عصمت کی شخصیت نے مہیا کیا ہے اگر ایسی بات نہ ہوتی تو پھر یہ کردار ہو بہو اسی صورت میں دیگر افسانہ نگاروں کے ہاں بھی نظر آ جاتے اور نہ عصمت کے نسوانی کردار بھی ایک دوسرے کے چربے دکھائی دیتے مگر ایسا نہیں ہوا۔ ان

میں سے عصمت کا ہر کردار اپنا ایک منفرد وجود رکھتا ہے جو خود عصمت کی شخصیت کی چھوٹ پڑنے سے "چیزے دیگر" بن گیا ہے۔ صفت کی سطح پر عصمت کے یہ جملہ کردار معاشرے کی مختلف سطحوں سے ماخوذ ہونے کے باعث اپنے مخصوص خدوخال کے ساتھ نمودار ہوئے ہیں تاہم وہ "ٹائپ" نہیں ہیں یعنی اگرچہ ان کی اساس پروٹو ٹائپ پر استوار ہے پھر بھی عصمت نے پروٹو ٹائپ کی سطح پر کردار ہی کے نقوش ابھارے ہیں۔ یوں کہہ لیجئے کہ پروٹو ٹائپ جب اپنے پیمانے سے چھلکا ہے تو نئی صفات کا حامل بن کر کردار میں منتشکل ہو گیا ہے۔ رہا فعل کا معاملہ تو اس سطح پر عصمت کے جملہ نسوانی کردار مختلف واقعات اور سانحات سے گزر کر نامیاتی طور پر نشوونما پاتے اور قدیم کرداروں کی طرح شروع سے آخر تک ایک مقرر اور متعین صورت میں قائم رہنے کے بجائے ہمہ وقت اپنے متحرک باطن کو منکشف کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فعل کی سطح پر عصمت نے ان کرداروں کی انفرادیت کو پوری طرح اجاگر کیا ہے کیونکہ بحرانی صورتحال ہی میں کردار کی مخفی قوتیں متحرک ہو کر اپنا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ عصمت کے یہ کردار عمودی اور افقی دونوں سطحوں پر فعال دکھائی دیتے ہیں۔ عمودی سطح مشابہت پر استوار ہوتی ہے اس سطح پر زبان اپنے اجتماعی بنیادی رخ سے مدد طلب کرتی ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے استعاراتی رویے کو متحرک کر کے بات میں عمودی گہرائی پیدا کرتی ہے۔ یہی کچھ کردار نگاری کے عمل میں بھی ہوتا ہے جہاں افسانہ نگار کردار کے عقب یا بطن میں جھانکتا ہے اور انتخاب اور ارتباط کے ذریعے کردار میں عمودی گہرائی پیدا کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں عورت کے بنیادی روپ کی موجودگی اس کے ہاں Paradigmatic رویے ہی کی غماز ہے۔ رہا افقی سطح کا قصہ تو اس معاملہ میں بھی عصمت نے واقعات اور سانحات کی ایک فطری رو کو جنم دیا ہے یعنی ایک ایسی صورت کو جس میں واقعات اور سانحات جملے کی اسانی ترتیب کی طرح اپنے صحیح مقام پر فائز ہیں چنانچہ ان سے "شور" پیدا نہیں ہوتا بلکہ وہ سب ایک خاص معنی پر منتج ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔

افسانے اور اس کے قاری (یا نقاد) کا رشتہ ناقابل شکست ہے مگر قاری افسانے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا نہیں ہوتا جس میں افسانہ نگار کہانی یا کردار کی بھیک انڈیل دے۔ اس کے برعکس وہ افسانے کے Text کے ساتھ کھیلتے ہوئے معنی کی نئی سطحوں کو خلق کرنے

میں کامیاب ہوتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ افسانے کو از سر نو "لکھتا" ہے مگر خود قاری کا بھی اپنی جگہ ایک مسئلہ ہے۔ وہ ایسے کہ ہر قاری کے اعماق میں کچھ "نمونے" (Paradigms) وہبی طور پر موجود ہوتے ہیں جن کے مطابق وہ افسانے کے پلاٹ اور کردار کو دیکھنے کا متمنی ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں نارتھ روپ فرائی نے چارMythos کا ذکر کیا ہے یعنی بہار، گرمی، خزاں اور سردی جو زندگی کی بنی بنائی Categories ہیں۔ "بہار" کے تحت ایسے پلاٹ اور کردار قابل ذکر قرار پاتے ہیں جن میں محبت کامگار ہوتی ہے اور ظالم سماج جو محبت کرنے والوں کا ازلی و ابدی دشمن ہونے کے باعث ہمیشہ ان کے راستے میں رکاوٹ بنتا ہے، ناکام و نامراد ہو جاتا ہے۔ "گرمی" کے تحت کردار مہم جوئی میں مبتلا ہوتے ہیں سفر کے پر خطر مراحل سے گزرتے اور بالآخر دشمن کو تہ تیغ کرکے دم لیتے ہیں "خزاں" کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے زیر اثر کردار کا المیہ نمودار ہوتا ہے یعنی وہ اپنے انسانی یا غیر انسانی دشمنوں کے ہاتھوں مات کھا جاتا ہے۔ "سردی" کے تحت کردار کی مہم ناکام ہو جاتی ہے اور کردار یا تو مر جاتا ہے یا پھر دیوانگی میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ایک عام قاری تو افسانہ نگار سے ایسی کہانی سننے کا متمنی ہوگا جو ان مدون Categoric کے عین مطابق ہو مگر ایک صاحب نظر قاری کہانی سننے کی فطری طلب میں جمالیاتی تسکین کی طلب کو بھی شامل کرے گا جو پلاٹ کی مقرر اور متعین کہانیوں سے باہر نکلنے کی ایک صورت ہے۔ روسی فارمل ازم والوں نے اس عمل کو Foregrounding کا نام دیا تھا جس کا مفہوم یہ تھا کہ تخلیق کار تخلیق کے متن کو انوکھا بنا کر پیش کرتا ہے جس سے قاری کو حیرت کے وہ لمحات ملتے ہیں جو جمالیاتی حظ کی تحصیل پر منتج ہو جاتے ہیں۔ ساختیات والوں کا کہنا ہے کہ انوکھا بنانے کا عمل قرآت کے عمل میں مضمر ہے مگر یہ پوری سچائی نہیں ہے کیونکہ اگر ایسا ہو تو ایک عام سی کہانی اور ایک اعلیٰ پائے کے افسانے میں کوئی فرق ہی باقی نہ رہ جائے۔ وجہ یہ کہ قاری اپنی معنی آفرینی کی جبلت کو متحرک کرکے ایک عام سی کہانی میں بھی متعدد نفسیاتی سمتیں خلق کر سکتا ہے۔ شعر کے باب میں بھی ساختیات والوں کا کہنا کہ عام سی اخباری نثر کو بھی اگر بطور شعری Text لکھا جائے تو اس سے شعری کیفیات کا انشراح ہونے لگتا ہے، صحیح نہیں ہے۔ میں ذاتی طور پر قرآت کے عمل کی تخلیقیت کا قائل ہوں لیکن اسی صورت میں جب خود Text فن کے اعلیٰ مدارج پر فائز ہو یعنی انوکھا بنانے اور حیرت کو جگانے پر قادر

ہو۔ افسانے کے کردار کی پیش کش کے سلسلے میں افسانہ نگار کی تخلیقیت کو کم اہمیت تفویض کرنے کی کوشش ناقابل فہم ہے کیونکہ افسانہ نگار اپنے تخلیقی عمل کے ذریعے کردار کو پروٹو ٹائپ کے سانچے سے چھلکانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اس کے بعد قاری اس کردار کے بہت سے دیگر پرتوں کو روشنی میں لا کر اسے متعدد ایسی نئی معنیاتی سطحیں تفویض کرتا ہے جس سے "انوکھا بنانے کا" عمل مزید تیز اور کٹیلا ہو جاتا ہے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ ٹائپ کے سانچے سے چھلکنے کا منظر دکھاتے ہیں اور اپنے اس عمل میں کرداروں کو مکمل کرنے پر بھی اکساتے ہیں۔ جس طرح مصوری کا کوئی شاہکار دیکھنے پر ناظر کے ہاں متخیلہ بڑا متحرک ہو جاتا ہے اور وہ تصویر میں موجود Spaces اور Gaps کو اپنے دیکھنے کے عمل سے پُر کرتا اور اسے مزید حیرت انگیز اور انوکھا بنا دیتا ہے بالکل اسی طرح "کردار" کا قاری بھی کردار میں موجود بہت سے Gaps کو پُر کرکے اس میں گہرائی اور وسعت پیدا کرتا ہے۔ یوں بھی فنکار کا کام ایسی "فنی تکمیل" کا مظاہرہ کرنا نہیں ہے جس سے قاری کا تخلیقی عمل رک جائے۔ اس کا کام تو تخلیق کی ایک ایسی "فنی تکمیل" کا مظاہرہ کرنا ہے جس میں ناتمامی کا عنصر موجود رہے یعنی جس کی اطراف کھلی ہوں تاکہ قاری کی تخلیقی کارکردگی جاری رہ سکے۔ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار کاریگری کے نمونے نہیں ہیں جن میں کوئی خلا موجود ہی نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک ایسا پیٹرن ہیں جن میں کردار کے دھاگے سدا بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ قاری جب خود بھی اس پیٹرن میں داخل ہو کر بنانے اور بگاڑنے کے عمل میں شریک ہوتا ہے تو اسے ان کرداروں کے بے پناہ امکانات کا فی الفور احساس ہو جاتا ہے۔

منٹو کے افسانوں میں عورت!

میر کے بہتر نشتروں کا ذکر بہت سنا ہے مگر کتنے لوگ ان نشتروں کی نشاندہی کے معاملے میں ہم خیال ہیں؟ ---- بہت کم! وجہ یہ کہ میر کے ہر قاری نے اپنے طور پر بہتر نشتروں کی ایک فہرست مرتب کر رکھی ہے۔ یہی ایک بڑے تخلیق کار کا امتیازی وصف ہے کہ اسے محض ایک یا چند ایک تخلیقات کے حوالے سے پہچانا نہیں جاتا۔ اس کے تخلیق کردہ مواد کا بڑا حصہ اس کے تخلیقی لمس کے باعث ایک اپنی الگ شان رکھتا ہے اور اس میں سے کسی بھی حصہ کو مسترد کرنے سے پہلے سو بار سوچنا پڑتا ہے' منٹو کا معاملہ یہ ہے کہ اس کے ہاں دو طرح کے افسانے ملتے ہیں ---- ایک وہ جنہیں آپ اول درجے کی تخلیقات قرار دینے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہ کریں اور اکثر لوگ اس سلسلے میں آپ کے ہم خیال ہوں۔ دوسرے وہ جنہیں آپ پہلی ہی قرأت میں مسترد کردیں اور لوگ اس معاملے میں بھی آپ سے متفق ہوں۔ نتیجہ دیکھ لیجئے کہ منٹو کے فن کے کسی بھی پہلو کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں لا محالہ اس کے چند ہی افسانوں سے بار بار رجوع کرنا پڑتا ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں کا موضوع "عورت" ہے۔ "بیشتر" اس لئے کہ اس کے ہاں "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "نیا قانون" ایسے افسانے بھی ملتے ہیں جن کا موضوع مختلف اور تناظر زیادہ وسیع ہے۔ مگر ان افسانوں میں بھی جن میں عورت کو موضوع بنایا گیا ہے' اول درجے کی تخلیقات صرف چند ایک ہیں۔ لہٰذا منٹو کے افسانوں کی عورت کے خدوخال دریافت کرنے کے لئے ان چند افسانوں کا مطالعہ ہی کافی ہے۔ تاہم چونکہ منٹو کے ہاں عورت کے مختلف نمونوں اور صورتوں کے پس پشت ایک خاص "عورت" بطور پروٹو ٹایپ موجود ہے

لہٰذا فن کے حوالے سے نہ سہی اس پروٹو ٹایپ کے حوالے سے ان افسانوں کا مطالعہ بھی نتیجہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ مثلاً افسانہ "پچی" کی پچی، "بھنگن" کی بھنگن، "سودا بیچنے والی" کی سلمٰی، "عشقیہ کہانی" کی عذرا، "بدصورتی" کی حامدہ وغیرہ نام صورت اور مزاج کے اعتبار سے متنوع اوصاف کی حامل عورتیں ہیں مگر ان سب میں عورت کا وہ پروٹو ٹائپ (Proto Type) ایک قدر مشترک کے طور پر موجود ہے جو منٹو کو عزیز تھا۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ پروٹو ٹائپ کیا ہے؟

منٹو نے اپنے افسانے "کالی شلوار" میں ایک جگہ لکھا ہے:

"بائیں ہاتھ کو کھلا میدان تھا جس میں بے شمار ریل کی پٹڑیاں بچھی تھیں۔ دھوپ میں لوہے کی یہ پٹڑیاں چمکتیں تو سلطانہ اپنے ہاتھوں کی طرف دیکھتی جن پر نیلی رگیں بالکل ان پٹڑیوں کی طرح ابھری رہتی تھیں ---- کبھی کبھی جب وہ گاڑی کے کسی ڈبے کو جسے انجن نے دھکا دے کر چھوڑ دیا ہو، اکیلے پٹڑیوں پر چلتا دیکھتی تو اسے اپنا خیال آتا۔ وہ سوچتی کہ اسے بھی کسی نے زندگی کی پٹڑی پر دھکا دے کر چھوڑ دیا ہے اور وہ خود بخود جا رہی ہے۔ دوسرے لوگ کانٹے بدل رہے ہیں اور وہ چلی جا رہی ہے۔ جانے کہاں! پھر ایک ایسا وقت آئے گا جب اس دھکے کا زور آہستہ آہستہ ختم ہو جائے گا اور وہ کہیں رک جائے گی۔"

یہ اقتباس منٹو کے افسانوں کی عورت کے اصل خدوخال کو پیش کرتا ہے یعنی یہ کہ وہ بنیادی طور پر ایک گھریلو عورت ہے جو کسی ایک کا پلو تھام کر عمر بھر کے لئے رک جانا چاہتی ہے مگر زندگی نے اس سے دھوکا کیا ہے۔ انجن نے اس سے اپنا پلو باندھنے کے بجائے اسے دھکا دے کر اکیلا چھوڑ دیا ہے لوگ اپنی مرضی کے مطابق کانٹے بدل رہے ہیں مگر وہ خود بے دست و پا، رکنے کی خواہش کے باوجود رک نہیں پا رہی ہے۔ تاہم اس کے ہاں یہ خواب ہمہ وقت موجود رہتا ہے کہ جب دھکے کا زور ختم ہوگا تو وہ کہیں نہ کہیں ضرور رک جائے گی۔

ہر چند مندرجہ بالا تمثیل میں منٹو نے "کالی شلوار" کی سلطانہ کے محسوسات کو پیش کیا ہے اور بعد ازاں اپنے ایک مضمون میں اس تمثیل کی بنیاد پر ویشاؤں کی زندگی کے عام پیٹرن

کو بیان کرنے کی بھی کوشش کی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ اس نے اس تمثیل میں عورت کے بارے میں اپنے اس رویے کو آئینہ کردیا ہے جسے اس نے غیرارادی طور پر دبا رکھا تھا۔ بات یہ ہے کہ جس دور میں منٹو اور عصمت چغتائی نے جنس اور اس کے حوالے سے عورت کو موضوع بنایا وہ ہندوستان میں آزادی نسواں کی تحریک کا ابتدائی زمانہ تھا۔ چونکہ عورت کو صدیوں سے چادر اور چار دیواری میں محبوس رکھا گیا تھا اور وہ مرد کے تشدد کی زد میں بھی رہی تھی اس لئے اب نئی تعلیم اور ووٹ دینے کے حق کے زیر اثر اس کے ہاں مرد کے شانہ بہ شانہ کام کرنے یا کم سے کم مرد کے تشدد کا مقابلہ کرنے کی آرزو سر اٹھانے لگی تھی۔ عورت کے اس رویے کو عصمت چغتائی نے "بغاوت" کا نام دیا اور اپنے زیادہ تر افسانوں میں ایک ایسی باغی عورت کو پیش کرنے کی کوشش کی جو مرد کی عائد کردہ اخلاقیات کا (جو اصلاً "Phallogocentrism" کا نظام اخلاق تھا) منہ چڑانے پر پوری طرح مستعد تھی اور چونکہ مرد کی اخلاقیات کا زیادہ زور عورت کی "پاکیزگی" پر رہا ہے۔ اس لئے عصمت نے اس خاص میدان میں عورت کی بغاوت کر ابھار کر آزادی نسواں کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ چنانچہ عصمت کے ہاں جو عورت دکھائی دیتی ہے وہ بنیادی طور پر عورت کے "کالی روپ" کی علم بردار ہونے کے باعث اخلاقی بندشوں اور زنجیروں کو توڑنے پر مائل ہے۔ منٹو بھی شعوری سطح پر ایک ایسی ہی عورت کا گرویدہ ہے جو جاندار ہو (خاص طور پر جنسی اعتبار سے) جو مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھ سکے اور جو مرد کی تابع مہمل بننے پر آمادہ نہ ہو۔ اپنے مضمون "لذت سنگ" میں منٹو نے اپنے اس موقف کو کھل کر یوں بیان کیا ہے:

> "میرے پڑوس میں اگر کوئی عورت ہر روز خاوند سے مار کھاتی ہے اور پھر اس کے جوتے صاف کرتی ہے تو میرے دل میں اس کے لئے ذرہ برابر ہمدردی پیدا نہیں ہوتی لیکن جب میرے پڑوس میں کوئی عورت اپنے خاوند سے لڑ کر اور خودکشی کی دھمکی دے کر سینما دیکھنے چلی جاتی ہے اور میں خاوند کو دو گھنٹے پریشانی کی حالت میں دیکھتا ہوں تو مجھے دونوں سے ایک عجیب و غریب قسم کی ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔"

> "چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو

اطمینان سے سو جاتی ہے میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی"۔

"چکلے کی رنڈی کی غلاظت' اس کی بیماریاں' اس کا چڑ چڑا پن'
اس کی گالیاں مجھے بھاتی ہیں ---- میں ان کے متعلق لکھتا ہوں اور
گھریلو عورتوں کی شستہ کلامیوں' ان کی صحت اور ان کی نفاست کو نظر
انداز کر جاتا ہوں"

دوسرے لفظوں میں عصمت کی طرح منٹو بھی عورت کے باغی روپ میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی کو اپنے افسانوں میں ابھارنے کا متمنی ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ خود منٹو کے قابل ذکر افسانوں میں جس عورت کا سراپا نمایاں ہوا ہے وہ صرف بالائی سطح پر ہی باغی روپ کا مظاہرہ کرتی ہے ورنہ اصلاً" وہ اس بے دست و پا عورت ہی کا روپ ہے جسے انجن نے دھکا دے کر پٹڑی پر اکیلا چھوڑ دیا تھا۔ مگر مرد کے تشدد کے خلاف بغاوت کرنے کے بجائے وہ ہمہ وقت اس انجن کا خواب دیکھتی ہے جو کسی روز آئے گا اور اسے اپنے پلو سے باندھ کر لے جائے گا اور وہ ایک وفادار بیوی کی طرح اس کے ہر اشارے پر سر تسلیم خم کرتی رہے گی۔ کیا یہ ہندوستانی عورت کا وہی پتی پوجا والا روپ نہیں ہے جو اس برصغیر کی ثقافت میں ہزارہا سال سے پروان چڑھتا رہا ہے اور جس کے باعث عورت کو اپنے پتی کے تشدد کا بار بار نشانہ بننا پڑا ہے؟ سوچنے کی بات ہے کہ منٹو کے افسانوں میں عورت کا جو ساختیہ ابھرا ہے وہ عصمت کے نسوانی کرداروں کے ساختیہ سے بالکل مختلف ہے۔ عصمت کے بیشتر نسوانی کردار اندر اور باہر سے باغی کردار ہیں جو "مرد سماج" میں ایک "متوازی ریاست" بنانے کی کوشش میں ہیں جب کہ منٹو کے نسوانی کردار صدیوں پرانی ہندوستانی عورت کے ساختیہ کے مطابق ڈھل جانے کے آرزو مند ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ منٹو کے نسوانی کردار خود منٹو کی منشا اور مرضی کے مطابق نہیں ہیں بلکہ منٹو کی شعوری کوشش کے باوجود اپنے اصل کی طرف مڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ مرد کی عائد کردہ اخلاقیات سے بغاوت کرنے کے بجائے خود مصنف سے بغاوت کے مرتکب ہوتے ہیں۔

منٹو کے افسانوں کا بغور مطالعہ کریں تو یہ بات بخوبی ثابت ہو جاتی ہے۔ ان افسانوں کی بالائی سطح یا ساخت تو وہ ہے جسے منٹو نے شعوری طور پر اپنے پیش نظر رکھا ہے اور جس کے تحت وہ اپنے نسوانی کرداروں کو ایک خاص انداز میں کار فرما دکھاتا ہے۔ وہ دکھانا یہ چاہتا

ہے کہ مرد کی دنیا نے جو تمام ذرائع پر قابض ہے' عورت کو بھی ایک جنس یعنی Commodity کی صورت دے رکھی ہے اور اس لئے عورتوں کی وہ "منڈی" وجود میں آئی ہے جہاں عورت خریدی اور بیچی جاسکتی ہے' پھر جس طرح منڈی میں ہر شے ایک ہاتھ سے دوسرے اور پھر تیسرے میں پہنچتی ہے اور اس کا سفر جاری رہتا ہے بالکل اسی طرح عورت بھی دھکے کھاتی' بکتی چلی گئی ہے۔ منٹو اس صورتحال میں عورت کی صدائے بے آواز بن کر مرد کی اخلاقیات کے خلاف احتجاج کرتا نظر آتا ہے۔ نیز وہ ایسی عورت کو پیش کرنے کا آرزو مند ہے جو برصغیر کی عورت کے دائمی اوصاف یعنی پاکیزگی' ماتا' پتی پوجا اور وفاداری سے انحراف کرکے اور مرد کے سامنے کھڑے ہو کر اپنے وجود کا اعلان کرے۔ مثلاً" یہی ایک بات لیجئے کہ اس برصغیر میں مرد ہمیشہ سے عورت کا کفیل رہا ہے۔ یا کم از کم وہ اس خوش فہمی میں مبتلا ضرور رہا ہے کہ اسی کی کمائی سے گھر کا وجود قائم ہے مرد کو اپنی اس خوش فہمی میں Phallogocentric جذبات کی تسکین کا موقعہ ملتا ہے اور عورت' مردانہ اخلاقیات کے تابع ہو کر' مرد کے اس اعلان کو برحق سمجھتی ہے۔ منٹو جب عورت کو خود کماتے یا خود کمانے کی آرزو کرتے دکھاتا ہے تو یوں گویا عورت کی معاشی آزادی کا اعلان کرتا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں کی بیشتر عورتیں اپنی کمائی پر زندہ رہنے کی کوشش کرتی دکھائی گئی ہیں۔ نیز مرد کے عائد کردہ نظام اخلاق سے' جو عورت سے وفاداری' پاکیزگی اور پتی پوجا کا طالب ہے منحرف ہو کر ایک ایسی آزاد مملکت کو وجود میں لانے کی کوشش کرتی ہیں جس میں ان کا اپنا سکہ چل سکے ----- ایسا سکہ جو پدری نظام حیات کے سکے کی ضد ہو۔ سائمن دی بوئر نے کہا تھا کہ جنس (Sex) ایک فطری عمل Natural Act ہے جب کہ Gender کی بنا پر "مرد عورت" کی تفریق ایک ثقافتی ترتیب(Cultural Construct) ہے۔ بالائی سطح پر منٹو کے افسانے عورت کو جنس کی فطری سطح پر فائز کر کے اسے اس ثقافتی تفریق سے نجات دلانے کے متمنی ہیں جس نے مرد کو ایک جابر اور مطلق العنان ہستی کے روپ میں جبکہ عورت کو ایک مظلوم اور مفتوح پیکر کی صورت میں پیش کیا ہے۔ منٹو جب اپنے افسانوں میں عورت پر ہونے والے مظالم کو منظر عام پر لاتا ہے تو بھی مرد کی دنیا کی تکذیب کرتا ہے تاہم جب وہ عورت کو ثقافتی قیدو بند سے باہر نکال کر جنس کی فطری سطح پر' ایک متوازی قوت کے طور پر متمکن کرتا ہے تو گویا مرد اور عورت کی ثقافتی تقسیم کو مسترد کردیتا ہے اور یوں

نمنا" عورت کی بغاوت کو جائز قرار دے ڈالتا ہے۔

مگر یہ تو منٹو کے افسانوں کی بالائی یا ظاہری ساخت ہوئی جو نہ صرف قاری کو پہلی ہی قرات میں نظر آ جاتی ہے بلکہ جو خود منٹو کے بھی پیش نظر تھی، مگر ان افسانوں کی ایک مخفی اور گہری ساخت بھی ہے جو نظر آنے والی ساخت کی نفی کرتی چلی گئی ہے۔ مراد یہ ہے کہ جیسے جیسے افسانہ آگے بڑھا ہے اس کا متن اپنے آپ کو Deconstruct بھی کرتا چلا گیا ہے۔ اس کی ایک مثال منٹو کا افسانہ "جانکی" ہے جس کی مرکزی شخصیت جانکی عام گھریلو زندگی بسر کرنے کے بجائے فلمی لائن اختیار کرکے خود کمانا چاہتی ہے۔ پشاور میں اس کا تعلق عزیز سے تھا۔ بمبئی پہنچی تو سعید سے ہوگیا۔ آخر میں وہ نرائن سے وابستہ ہوگئی۔ وہی گاڑی والا قصہ جسے انجن دھکا دے کر چھوڑ دیتا ہے۔ دوسری طرف خود جانکی کو ازدواجی زندگی کی اخلاقیات سے کوئی غرض نہیں۔ وہ بلا جھجک ہر اس شخص سے جنسی رشتے میں بندھ جاتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اور اس ضمن میں اسے ضمیر کا کوئی چرکا بھی سہنا نہیں پڑتا۔ افسانہ میں جانکی کو ایک ایسی عورت کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو مرد کی دنیا میں داخل ہو کر مردانہ صفات کو اپنانا چاہتی ہے یعنی اپنے قدموں پر کھڑا ہونے کی خواہش، جنسی آزادی کا حصول، سگریٹ نوشی اور پھر مردوں کی طرح زور سے دھواں باہر نکالنے کا انداز وغیرہ لیکن متن میں ایک مختلف صورت حال ابھر کر جانکی کے اس نقاب کو پرزے پرزے کردیتی ہے جو افسانہ نگار اور اس کی پیش کردہ کہانی نے اسے پہنا رکھا ہے مثلاً" عزیز سے اس کے تعلقات کی نوعیت کچھ یوں ہے:

> "شروع شروع میں میرا خیال تھا کہ جانکی، عزیز کے متعلق جو اتنا فکر مند رہتی ہے محض بکواس ہے بناوٹ ہے لیکن آہستہ آہستہ میں نے اس کی بے تکلف باتوں سے محسوس کیا کہ اسے حقیقتاً" عزیز کا خیال ہے۔ اس کا جب بھی خط آیا جانکی پڑھ کر ضرور روئی۔"

عزیز کے بعد جب سعید سے اس کے تعلقات استوار ہوتے ہیں تو وہ سعید سے بھی اسی پر خلوص اور والہانہ انداز میں پیش آتی ہے جس سے عزیز کے ساتھ پیش آئی تھی۔ اس تعلق کی نوعیت ایک آزاد منش، باغی یا بدمعاش عورت ایسی نہیں بلکہ ایک وفادار بیوی کی سی ہے۔ چنانچہ ... جس طرح عزیز کی چھوٹی چھوٹی ضرورتوں کا خیال رکھتی تھی اسی طرح سعید

کے سلسلے میں بھی کرنے لگتی ہے۔ بقول نرائن صبح اٹھ کر اس خرذات کو جگانے میں آدھ گھنٹہ صرف کرتی ہے۔ اس کے دانت صاف کراتی ہے، کپڑے پہناتی ہے۔ ناشتہ کراتی ہے وغیرہ اور جب اسٹوڈیو میں ملتی ہے تو صرف سعید کی باتیں کرتی ہے۔ سعید صاحب بڑے اچھے آدمی ہیں۔ سعید صاحب بہت اچھا گاتے ہیں، سعید صاحب کا وزن بڑھ گیا ہے۔ سعید صاحب کا پل اوور تیار ہوگیا ہے، سعید صاحب کے لئے پشاور سے پوٹھوہار سینڈل منگائی ہے۔
اس کے بعد جب عزیز پشاور سے آتا ہے تو سعید سے اپنے تعلقات کے باوصف وہ عزیز سے اسی محبت اور وفاداری کا مظاہرہ کرتی ہے جو وہ پشاور میں کرتی تھی۔ بقول افسانہ نگار صبح اٹھا تو کمرے میں دھواں جمع تھا۔ باورچی خانے میں جا کر دیکھا تو جانکی کاغذ جلا جلا کر عزیز کے غسل کے لئے پانی گرم کر رہی تھی آنکھوں سے پانی بہہ رہا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرائی اور انگیٹھی میں پھونکیں مارتے ہوئے کہنے لگی "عزیز صاحب ٹھنڈے پانی سے نہائیں تو انہیں زکام ہو جاتا ہے۔ میں نہیں تھی پشاور میں تو ایک مہینہ بیمار رہے اور رہتے بھی کیوں نہیں جب دوا پینی ہی چھوڑ دی تھی۔ آپ نے دیکھا نہیں کتنے دبلے ہوگئے ہیں"۔

اس کے بعد جب اسے سعید کا تار ملتا ہے کہ وہ اس کا منتظر ہے تو وہ عزیز کے احتجاج اور ناراضگی کے باوجود بمبئی روانہ ہو جاتی ہے۔ واپسی پر عزیز اس سے سچ مچ ناراض ہو جاتا ہے کیونکہ مرد عورت پر بلا شرکت غیرے قابض رہنا چاہتا ہے۔ سو وہ چلا جاتا ہے۔ جانکی جب دوبارہ بمبئی پہنچتی ہے تو سعید اس کے ساتھ بدسلوکی کرتا ہے اور اسے گھر سے نکال دیتا ہے۔ وہ خاموشی سے چلی جاتی ہے۔ اس کے بعد نرائن اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے اس کا علاج کرتا ہے اور اس کی زندگی بچاتا ہے۔ آخر میں وہ نرائن سے بھی اسی طرح وابستہ ہو جاتی ہے جیسے سعید اور عزیز سے ہوئی تھی۔

بالائی سطح پر یہ افسانہ منٹو کے نظریے اور موقف کے عین مطابق ہے۔ یعنی اس میں عورت محض ایک مرد سے عمر بھر کے لئے وابستہ ہونے کے نظام اخلاق سے انحراف کرتی ہے۔ اگر مرد ایک سے زیادہ عورتوں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کرسکتا ہے تو عورت کیوں نہیں کرسکتی؟ علاوہ ازیں وہ مرد کی طرح خود کفیل بھی ہونا چاہتی ہے۔ ان کا ایک خاص انداز میں سگریٹ پینا بھی مرد کے تتبع میں ہے۔ خود منٹو کو بھی ایسی ہی عورت سے ہمدردی ہے جو مرد کے تابع مہمل نہ ہو اور مظلومیت کی تصویر نظر نہ آئے۔ مگر دیکھنے کی بات ہے

کہ خود اس افسانے نے منٹو کے موقف اور نظریے سے آزاد ہو کر کس طرح اپنے ہی متن کو Deconstruct کر دیا ہے! چنانچہ جانکی ایک متوازی قوت کے بجائے اس برصغیر کی اس عورت کا روپ اختیار کرتی ہے جو بیک وقت ایک ماں' داسی اور وفادار بیوی کا روپ ہے۔ عزیز' سعید اور نرائن' تینوں سے اس کے تعلقات میں خلوص' وفاداری بلکہ ماستا تک کا اظہار ہوا ہے۔ تینوں نے اپنے اپنے انداز میں اسے حسد' تشدد اور توہین کا ہدف بنایا ہے مگر وہ تینوں سے ایک سی وفا' محبت اور خلوص کے ساتھ وابستہ رہی ہے۔ بحیثیت مجموعی جانکی اس گاڑی کی طرح نظر آتی ہے جو ہر اس انجن کے پلو سے بندھ جانا چاہتی ہے جو اس کی زندگی میں داخل ہوتا ہے لیکن انجن کا کام تو دھکا دے کر گاڑی کو اکیلا چھوڑ دینا ہے۔ لہٰذا جانکی دست بدست منتقل ہوتی چلی گئی ہے۔ یوں منٹو نے عورت کی بغاوت کو پیش کرنے کے بجائے اس کی ماستا' وفا اور مظلومیت کو پیش کر دیا ہے اور ایسا اپنی مرضی کے خلاف کیا ہے کیونکہ بقول منٹو اسے ایسی گھریلو' منفعل' سدا پہنے والی پتی پوجا کی علم بردار عورتوں سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور وہ ان کی کہانی لکھنے کو ناپسند کرتا ہے۔

جانکی کا دوسرا روپ زینت ہے جو منٹو کے افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں ابھری ہے۔ ویسے دونوں افسانوں میں مرکزی "مرد کردار" کے معاملے میں بھی کسی حد تک مماثلت موجود ہے۔ "جانکی" کا عزیز جس طرح جانکی کو فلم سٹار بنانے کے لئے پونا بھیجتا ہے اسی طرح بابو گوپی ناتھ زینت کو کسی کے پلو سے باندھنے کے لئے بمبئی لے آتا ہے۔ گویا دونوں اپنی اپنی معشوق کے مستقبل کو سنوارنے کا جتن کرتے ہیں مگر دونوں اسے اپنانے سے گریزاں بھی ہیں۔ اس اعتبار سے دونوں کی حیثیت اس انجن کی سی ہے جس نے گاڑی کو دھکا دے دیا ہے ----- اس فرق کے ساتھ کہ عزیز کا جانکی سے لگاؤ سطحی ہے جبکہ گوپی ناتھ زینت کو دل و جان سے چاہتا ہے مگر کہانی کا نتیجہ ایک سا ہے کہ جانکی نرائن کے اور زینت غلام حسین کے پلو سے بندھ جاتی ہے۔ تاہم عزیز کے خودغرضانہ رویے کی بنا پر منٹو نے عزیز کے بجائے جانکی کو افسانے کا مرکزی کردار بنا کر پیش کیا ہے جب کہ افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت کے بجائے گوپی ناتھ کو اس کی بے غرضی کی بناء پر ہیرو بنا کر پیش کیا ہے مگر ذرا غور کریں تو بابو گوپی ناتھ کی ساری قربانی مصنوعی نظر آتی ہے کیونکہ اگر اسے زینت کا پلو کسی شخص سے باندھنا ہی تھا تو اس کار خیر کے لئے اس نے خود کو کیوں پیش نہ کر دیا جبکہ زینت

کو کوئی اعتراض بھی نہ ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح افسانہ "جانکی" میں جانکی مرکزی کردار ہے اسی طرح افسانہ "بابو گوپی ناتھ" میں زینت مرکزی کردار رہے نہ کہ بابو گوپی ناتھ! یہ عورت یعنی زینت بظاہر منٹو کے اس موقف کو سامنے لاتی ہے کہ اسے مرد کی عائد کردہ جنسی اخلاقیات سے کوئی علاقہ نہیں۔ وہ اپنی مرضی سے کسی بھی مرد کو اپنا سکتی ہے۔ علاوہ ازیں وہ کسی کی محتاج بھی نہیں۔ جب چاہے اپنے قدموں پر خود کھڑا ہو سکتی ہے، وغیرہ۔ مگر بباطن وہ اس برصغیر کی ایک "گائے" ہے جسے جدھر چاہیں ہانک دیں یا منٹو کی تمثیل کے مطابق وہ گاڑی کا ڈبہ ہے جو انجن کے دھکے کھاتا بڑھتا چلا جاتا ہے۔ یہ انفعالی رویہ زینت کے کردار کا امتیازی وصف ہے چنانچہ وہ بغیر کسی احتجاج کے ہر اس مرد کو قبول کر لیتی ہے جس کی طرف اسے اچھال دیا جاتا ہے ------ اس توقع کے ساتھ کہ کوئی تو اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے اپنا لے گا۔ یہی آرزو بابو گوپی ناتھ کی بھی ہے جس سے بعض اوقات یہ خیال بھی آتا ہے کہ کہیں بابو گوپی ناتھ زینت کی "ازدواجی زندگی کی آرزو" کا ایک علامتی روپ تو نہیں ہے؟ بہرحال دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جانکی کی طرح زینت بھی ایک عاشق کی نہیں بلکہ ایک شوہر کی تلاش میں ہے جس کے پلو سے وہ خود کو باندھ سکے۔ جانکی کے بارے میں تو وثوق کے ساتھ یہ کہنا ممکن نہیں کہ کیا نرائن نے اسے واقعتاً اپنا لیا تھا (گو نرائن کے کھرا پن سے اس بات کی توقع بندھتی ہے) مگر زینت کے سلسلے میں یہ بات طے ہے کہ اسے غلام حسین نے بیوی بنا کر اس کے "شوہر کی تلاش" کے جذبے کو پایہ تکمیل تک پہنچا دیا ہے۔ یوں دیکھئے تو منٹو کا موقف کہ اسے صرف ایسی عورتوں سے ہمدردی ہے جو مرد کی اخلاقیات، اس کی فرمانروائی اور تشدد کے خلاف بغاوت کریں یا کم از کم صدائے احتجاج بلند کریں، زینت کی پیشکش کے معاملے میں کم زور پڑ جاتا ہے۔ اپنے موقف کے احترام میں منٹو پر لازم تھا کہ وہ زینت کو ایک باغی، آزاد منش، اپنی مرضی سے اپنا مستقبل تراشنے والی ایک عورت کے روپ میں پیش کرتا مگر جب اس نے زینت کو پیش کیا تو اس کے اندر سے وہی ہزاروں برس پرانا پتی پوجا والی عورت کا روپ ابھر آیا۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر منٹو کے نسوانی کردار اندر سے منفعل، تابع فرمان اور نارمل ازدواجی زندگی بسر کرنے کی آرزو میں سرشار ہیں تو پھر کیا "ٹھنڈا گوشت" کی کلونت کور کی جنسی فعالیت کا بھرپور مظاہرہ مستثنیات کے تحت شمار نہ ہوگا؟ ---- جی ہاں!

سطح پر ایسا ہی نظر آتا ہے۔ کلونت کور کے ہاں ضبط و امتناع کا فقدان' بے باکی' مرد کو جنسی طور پر مشتعل کرنے کا انداز اور گفتگو کا پیشہ ورانہ سستا لہجہ ----- یہ سب طوائف کے مخصوص کردار کو یا کم از کم برصغیر کی مثالی عورت کی سطح سے ہٹے ہوئے کردار ہی کو پیش کرتے ہیں مگر ایک تو کلونت کور کا ایشر سنگھ پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کا انداز پتی پوجا ہی کے تحت شمار ہوگا اور کلونت کور کا اس سلسلے میں ایشر سنگھ پر قاتلانہ حملہ اس کے حق ملکیت کا شدید مظاہرہ قرار پائے گا (جبکہ بحیثیت طوائف اس کے لئے ایشر سنگھ کی بے وفائی معمول کی بات ہوتی) اور دوسرے اس افسانہ میں کلونت کور مرکزی شخصیت نہیں۔ اس افسانے کی مرکزی شخصیت وہ بے نام' بے چہرہ "سندر لڑکی" ہے جو اس برصغیر کی مظلوم عورت کی علامت ہے۔ اس سندر لڑکی کو مرد کے بہیمانہ سلوک نے "ٹھنڈا گوشت" بنا دیا تھا مگر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل ہو کر خود اس لڑکی نے اپنے اوپر تشدد کرنے والے کو نفسیاتی سطح پر ٹھنڈے گوشت کا ایک لوتھڑا بھی تو بنا دیا ہے۔ افسانے میں کلونت کور کا ایشر سنگھ کو مار کر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا اتنا اہم نہیں ہے جتنا سندر لڑکی کا اسے نفسیاتی طور پر ٹھنڈے گوشت میں تبدیل کرنا۔ چنانچہ افسانے کا مجموعی تاثر کلونت کور کے جنسی اشتعال یا مردانہ تشدد سے نہیں بلکہ سندر لڑکی کی مظلومیت سے عبارت ہے۔ مختصر یہ کہ اس افسانے میں بھی جو اس کی عام روش سے ہٹا ہوا افسانہ ہے۔ منٹو نے عورت کی مظلومیت ہی کو موضوع بنایا ہے۔

کلونت کور کی طرح "سرکنڈوں کے پیچھے" کی شاہینہ (جس نے اپنا نام ہلاکت بتایا ہے) ایک فعال اور کر گزرنے والی عورت کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" میں کلونت کور نے ایشر سنگھ کو مار دیا تھا جب کہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں شاہینہ نے نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیا ہے۔ کلونت کی طرح وہ بھی یہ کام اپنے مرد پر بلا شرکت غیرے قابض رہنے کے لئے کرتی ہے۔ مگر اس افسانے کی اصل شخصیت نواب ہے جو ہیبت خان پر اپنا سارا وجود نثار کرنے کی آرزو میں سرشار ہے' یعنی ہرچند کہ وہ طوائف کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے تاہم جانکی اور زینت کی طرح اس کے اندر کی پتی پوجا والی عورت سدا زندہ رہتی ہے۔

غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو کے بعض افسانوں میں جو مشتعل' فعال اور متشدد

عورت ابھری ہے وہ دراصل مرد کے کردار ہی کی توسیع ہے اور مرد ہی کی طرح ایذا رسانی کے جذبے سے لطف اندوز ہوتی ہے۔ ٹھنڈا گوشت میں وہ ایشر سنگھ کا خون بہاتی ہے جب کہ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں نواب کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے ہانڈی میں پکانا چاہتی ہے۔ دوسری طرف خود ایشر سنگھ نے بھی سندر لڑکی کو تشدد کا نشانہ بنا کر ختم کیا ہے۔ اسی طرح "کھول دو" میں بھی ایک خون میں لت پت لڑکی کو پیش کیا گیا ہے جو مردوں کے جنسی تشدد کا نشانہ بنی ہے۔ کچھ یہی حال منٹو کے افسانے "قیمے کے بجائے بوٹیاں" کا ہے جس میں عورت کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے اسے دیگچوں میں پکانے کا واقعہ بیان ہوا ہے۔ پھر "پڑھیے کلمہ" کی رکما بائی ہے جو گردھاری کو ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی مرتکب ہوتی ہے۔ بعض دوسرے افسانوں مثلاً "دھواں" میں جب مسعود اپنی بہن کلثوم کے کولھوں کو دباتا ہے اسے تازہ ذبح شدہ بکرے کا خیال آتا ہے اور موزیل میں ترلوچن کو موزیل کے ہونٹوں پر لپ سٹک باسی گوشت کی طرح نظر آتی ہے اور جب وہ مسکراتی ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے جیسے جھٹکے کی دکان پر قصائی نے چھری سے موٹی رگ کے گوشت کو دو ٹکڑے کر دیے ہیں ----- یوں لگتا ہے جیسے منٹو طبعی موت کے بجائے خاک و خون کی ہولی کا منظر پیش کرنے کا متمنی ہے' کیوں؟ کیا یہ فلمی دنیا کا اثر ہے یا اس میں کوئی نفسیاتی پیچ ہے جو خود افسانہ نگار کے ہاں ایذا رسانی کے جذبے کا مظہر ہے؟ کوئی چاہے تو اس زاویے سے بھی منٹو کے افسانوں کا جائزہ لے سکتا ہے۔

اوپر "موزیل" کا ذکر ہوا ہے۔ منٹو کا یہ افسانہ بھی ایک ایسی عورت کو پیش کرتا ہے جو بالائی سطح پر ایک لا ابالی' جنسی طور پر آزاد عورت نیز مرد کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کی حیثیت میں ابھرتی ہے مگر جس کے وجود میں "ٹوٹ کر محبت کرنے والی" ایک ایسی عورت چھپی بیٹھی ہے جو اپنے محبوب کے لئے بڑی سے بڑی قربانی بھی دے سکتی ہے۔ افسانہ "موزیل" میں اس نے اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کرپال کور کو بچانے کے لئے ایسا ہی کیا ہے ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ موضوع کے اعتبار سے منٹو کا یہ افسانہ چارلس ڈکنس کے ناول "اے ٹیل آف ٹو سٹیز" کی یاد دلاتا ہے۔ وہاں ایک شخص نے اپنے دوست کی بیوی کی خاطر (جس سے اسے بے پناہ محبت تھی) اپنی جان دے دی تھی جب کہ افسانہ "موزیل" میں ایک محبت کرنے والی عورت اپنے محبوب کی ہونے والی بیوی کو بچانے کے

لئے ایسا ہی کرتی ہے۔ چارلس ڈکنس کے ناول میں سڈنی کارٹن نے اپنے دوست کو بیہوش کرکے اسے اپنے کپڑے پہنا دیئے تھے تاکہ جیل والے اسے سڈنی کارٹن سمجھیں اور "موزیل" میں موزیل کرپال کور کو اپنا لباس پہنا دیتی ہے تاکہ وہ مشتعل انبوہ سے محفوظ رہ سکے۔ دونوں نے اپنے اپنے محبوب کے لئے جان کی قربانی دی ہے۔ مگر یہ تو ایک الگ موضوع ہے۔ موزیل کے حوالے سے مجھے محض یہ کہنا ہے کہ منٹو نے یہاں بھی ایک آزاد منش نسوانی کردار کے اندر وہی پتی پوجا والی عورت دکھائی ہے جو اپنے مرد کی خاطر "سوکن" تک کے وجود کو برداشت کرلیتی ہے۔

اسی سلسلے کا ایک نہایت اہم افسانہ "ہتک" ہے جسے میں منٹو کا بہترین افسانہ سمجھتا ہوں۔ منٹو کے اس افسانے کا مرکزی کردار سوگندھی ہے جو زینت اور جانکی سے کہیں زیادہ ایک ایسی فضا میں زندگی بسر کرنے پر مجبور ہے جہاں عورت کی خرید و فروخت کا بازار گرم ہے۔ وہ صحیح معنوں میں بیسوا ہے اور اس اعتبار سے وہ بے نام اور بے چہرہ ہونے کے علاوہ خود داری اور عزت نفس سے بھی لا تعلق ہے (نام اور چہرہ تو محض نقاب ہیں جو اس نے پہن رکھے ہیں) ایسا ہونا بھی چاہئے تھا کیوں کہ نام، چہرہ، عزت اور رشتے ------ یہ سب تو سماج کی دین ہیں مگر جب سماج کسی کو ٹھوکر مار کر نیچے بدرو میں گرا دے تو اس کا سماجی تشخص کہاں باقی رہ سکتا ہے؟ ----- اس سب کے باوجود سوگندھی کے اندر کی عورت مری نہیں ہے۔ اس نے باہر کی زندگی میں بھی اپنے لئے مصنوعی رشتوں کی ایک دنیا قائم کرنے کی کوشش کی ہے جس کا سب سے نمایاں مظہر مادھو سے اس کا تعلق ہے۔ اس تعلق میں خودداری کی آخری رمق کو برقرار رکھنے کی کوشش صاف نظر آتی ہے کیونکہ کم از کم مادھو نامی ایک شخص ایسا ضرور ہے جسے وہ محبت کے علاوہ کچھ رقم بھی دے سکتی ہے۔ باقی دنیا کے معاملے میں تو وہ محض ایک "دست طلب" کی حیثیت رکھتی ہے مگر جب اس کی ہتک کی جاتی ہے اور ہتک بھی ایسی جس سے اس کے پورے وجود کی نفی ہو جاتی ہے تو اس کے اندر سے عورت اپنی پوری قوت کے ساتھ ابھر کر منظر عام پر آجاتی ہے۔ یہ عورت اصلاً ایک گھائل عورت ہے جس کا عزیز ترین سرمایہ اس کا وہ "عورت پن" ہے جسے بے دردی کے ساتھ پاؤں تلے روندا گیا ہے۔ چنانچہ پہلے تو اس کے اندر خود ترحمی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ "تارے سندر ہیں پر تو کتنی بھونڈی ہے۔ کیا بھول گئی کہ ابھی ابھی تیری

صورت کو پھنکارا گیا ہے۔" اس کے بعد سوگندھی کے اندر سے غصے اور انتقام کا لاوا پھوٹ بہتا ہے اور وہ صحیح معنوں میں "کالی" کا روپ دھار لیتی ہے۔ اب وہ ہر شے کو توڑ پھوڑ دینا چاہتی ہے حتی کہ ان مصنوعی رشتوں کو بھی جو اس نے باہر کی دنیا سے قائم کر رکھے ہیں۔ اس کا دیوار سے اپنے آشناؤں کی تصویریں اتار اتار کر نیچے گلی میں پھینکنا کچھ اس وضع کا ہے جیسے کوئی عورت سٹیج پر کھڑی ہو کر باری باری اپنے سب کپڑے اتار کر ننگی ہو رہی ہو۔ آخر میں جب وہ مادھو کی تصویر بھی اتار کر پھینک دیتی ہے تو گویا بالکل "ننگی" ہو جاتی ہے۔ یہ ننگا ہونا عورت کی جملہ حیثیتوں کی نفی کر دینے کے مترادف ہے۔ تب وہ مادھو کو بے عزت کر کے اپنی کوٹھڑی سے نکال دیتی ہے (یوں اپنی بے عزتی کا انتقام بھی لیتی ہے) اس عمل میں اس کا خارش زدہ کتا بھی ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کتا خود سوگندھی کی زبان ہے جو پہلی بار متحرک ہوئی ہے اور بھونک بھونک کر اپنے وجود کا احساس دلا رہی ہے۔ تاہم جب مادھو چلا جاتا ہے تو سوگندھی اندر سے پوری طرح خالی ہو جاتی ہے۔ منٹو کے الفاظ ہیں:

> "اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا ----
> ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا' اسے ایسے لگا کہ ہر شے خالی ہے ------ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے۔"

بظاہر یہ ایک بھیانک خلا ہے جو سوگندھی کی زندگی میں نمودار ہو گیا ہے مگر بباطن یہ عدم موجودگی یا Absence اس شدید طلب کو برہنہ کر رہی ہے جو تمام عرصہ سوگندھی کے اندر' عورت کی حیثیت میں زندہ رہنے کے لئے' موجود رہی ہے مگر سوگندھی نے تو خود ہی تمام رشتے ناتے توڑ ڈالے ہیں۔ اب وہ کیا کرے؟ اس بحرانی صورت حال میں اس کے اندر سے عورت کا آخری اور سب سے حسین چہرہ برآمد ہوتا ہے یعنی "مامتا" اور وہ اسے اپنے قریب ترین ذی روح پر خرچ کر دیتی ہے۔ قریب ترین ذی روح اس کا خارش زدہ کتا ہے جسے وہ گود میں اٹھا لیتی ہے اور پھر چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں یوں لٹا لیتی ہے جیسے وہ اس کا اپنا بچہ ہو۔ یوں وہ اپنے عورت ہونے کا اثبات کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔

منٹو کے دیگر بہت سے افسانوں میں بھی نسوانی کردار کے اندر سے عورت نمودار

ہوئی ہے جو کبھی تو مجسم ممتا ہے کبھی پجارن اور کبھی ستی ساوتری مثلاً" اس کے افسانے "نکی" کی مرکزی شخصیت "زبان چلانے" کا معاوضہ وصول کرنے کا کاروبار کرتی ہے (جو ایک طرح سے جسم بیچنے والی بات ہوئی) تاہم اندر سے نکی مجسم ممتا ہے جو اپنی بیٹی کے مستقبل کے لئے یہ دھندا کرتی ہے وہ خود ایک مظلوم عورت ہے جس پر اس کے خاوند نے بڑے ظلم ڈھائے ہیں۔ منٹو کے الفاظ میں:

> "نکی سے اس کے شوہر گامو کو اگر کوئی دلچسپی تھی تو صرف اتنی کہ وہ اس کو مار پیٹ سکتا تھا۔ طبیعت میں آئے تو کچھ عرصہ کے لئے گھر سے نکال دیتا تھا۔ اس کے علاوہ نکی سے اس کو کوئی سروکار نہ تھا"۔

بظاہر" نکی ایک بدمزاج عورت کے روپ میں ابھرتی ہے مگر یہ صرف نقاب ہے۔ اصلاً" وہ صرف "ماں" ہے اور آخر آخر میں اپنے اسی روپ کا منظر دکھاتی ہے۔ منٹو کے دوسرے افسانوں میں بھی کچھ یہی انداز ابھرا ہے۔ افسانہ "شاردا" میں جب شاردا طوائف کے روپ کو تج کر ایک بیوی کے روپ میں ابھر آتی ہے تو نذیر کے ہاں Male Chauvinism کو کروٹ ملتی ہے اور وہ اسے اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ یہ افسانہ اس اعتبار سے بھی دلچسپ ہے کہ اس میں اس برصغیر کے مرد کے صدیوں پرانے رویے کو سامنے لایا گیا ہے۔ شاردا جب تک طوائف بنی رہی' نذیر کے لئے اس میں کشش تھی مگر جب وہ ایک بیاہتا عورت کے روپ میں ابھر آئی تو "عورت" کے لئے نذیر کے نسلی تشدد کے جذبات بھی متحرک ہو گئے ---- طوائف کے اندر سے عورت کا طلوع منٹو کے افسانے "مس مالہ" کا بھی موضوع ہے۔ مس مالہ کے بارے میں جنساوے کہتا ہے:

> "ہم اس کو اتنا وقت چومتے رہے۔ جب بولا آؤ تو سالی کہنے لگی۔ "تم ہمارا بھائی ہے' ہم نے کسی سے شادی کرلیا ہے" اور باہر نکل گئی کہ وہ سالا گھر میں آگیا ہوگا۔"

اسی طرح منٹو کے افسانے "جاؤ' حنیف جاؤ!" کی سمندری معصومیت اور پاکیزگی کی تصویر ہے اور "ممی" کی مس سٹیلا جیکشن ممتا کی علم بردار ہے۔ دونوں مرد اور مرد کے معاشرے کے تشدد کا نشانہ بنی ہیں ----- ان سب افسانوں میں (کم یا زیادہ) مرد کا تشدد

رویہ اور اس کے مقابلے میں عورت. کی مظلومیت یا انفعالیت کا منظر نامہ ہی ابھر کر سامنے آیا ہے۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو منٹو کے بیشتر نسوانی کردار "دوہری ساخت" کی اساس پر استوار ہیں، یعنی اس ساخت پر جس کی خارجی سطح، داخلی سطح سے مختلف نوعیت کی ہے جب کہ عصمت چغتائی کے نسوانی کردار خارجی سطح کے علاوہ داخلی سطحوں پر بھی ایک ہی رویے کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ عصمت کے نسوانی کرداروں میں کوئی ایسی مختلف وضع کی سطح نمودار نہیں ہوتی جو خارجی سطح کی یکسر تکذیب کردے۔ یہ کردار پیاز کی طرح ہیں کہ ہر پرت کے اترنے پر ان کا بنیادی باغیانہ رویہ زیادہ شوخ، زیادہ توانا ہوتا نظر آتا ہے۔ عصمت کے ہاں کثیر المعنویت کا مظاہرہ معانی کے تضاد پر منتج نہیں ہوا بلکہ ایک ہی بنیادی رویہ پرت در پرت پیش ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصمت کے نسوانی کردار آغاز سے انجام تک اور خارجی کے علاوہ داخلی سطحوں پر بغاوت ہی کے علمبردار دکھائی دیتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ یک زبانی یعنی Synchronic رویہ ہے دوسری طرف منٹو کے نسوانی کردار نظر آنے والی اپنی بالائی سطح کو خود ہی منہدم کردیتے ہیں اور یوں ایک سطح کے عقب سے ویسی ہی ایک نئی سطح کو نہیں ابھارتے (جیسے رولاں بارت کے پیاز کی تمثیل میں) بلکہ ایک قطعاً مختلف وضع اور انداز کے کردار بن جاتے ہیں۔ گویا وہ بنیادی طور پر دو زمانی یعنی Diachronic رویے کے علمبردار ہیں۔ منٹو کے بیشتر نسوانی کردار طوائف کے سراپا میں چھپی بیٹھی عورت کی جھلک دکھاتے ہیں۔ مگر منٹو نے طوائف کے علاوہ بھی متعدد نسوانی کردار پیش کئے ہیں جو محض جنسی سطح کی بغاوت کو پیش نہیں کرتے (جیسے طوائف کرتی ہے) بلکہ (آزادی نسواں کی رو سے متاثر ہو کر) مرد کی مطلق العنانی، اس کا متشدد رویہ، اس کا تحرک اور آزادہ روی کے میلان کا تتبع کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں تاہم ان سب متنوع نسوانی کرداروں کے اندر سے بالآخر برصغیر کی وہی ستی ساوتری، معصوم، مظلوم، ماستا کی خوشبو میں تربتر، پتی پوجا کرنے والی ناری برآمد ہو جاتی ہے جو آزاد منش، باغی اور کر گزرنے والی اس عورت کی ضد ہے جسے منٹو اپنے افسانوں میں نمایاں Highlight کرنا چاہتا تھا۔

علامتی افسانے کا مسئلہ

ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے ایک تازہ مضمون ("ذہن جدید" نئی دہلی شمارہ مارچ تا مئی ۱۹۹۳ء) میں کہا ہے کہ انہوں نے ۱۹۸۴ء میں یہ لکھا تھا کہ اب علامتی افسانے کا زور ٹوٹے گا اور کہانی واپس آجائے گی۔ چنانچہ وہ واپس آگئی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ چھٹی دہائی میں کہانی سے بے اعتنائی کا جو رجحان شروع ہوا تھا وہ ۱۹۸۴ء تک جاری رہا اور یہ ڈاکٹر صاحب کے مضمون "علامتی افسانہ۔ ایک رجحان" کے بعد کا واقعہ ہے کہ اردو افسانے میں کہانی واپس آگئی۔ مگر کیا یہ بات درست ہے؟ کیا اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کرنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ۱۹۸۴ء تک کا علامتی اردو افسانہ کہانی کے عنصر سے تہی تھا؟ اصل صورت حال یہ ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد ہی کہانی کی واپسی شروع ہوگئی تھی اور ۱۹۷۷ء تک کہانی پوری طرح واپس آچکی تھی۔ چنانچہ جب اوراق میں یکے بعد دیگر ایسے افسانے شائع ہونے لگے جن میں کہانی نمایاں تھی تو اس کا ردعمل بھی دیکھنے میں آیا۔ لہٰذا مجھے اوراق کے اداریہ (جنوری فروری ۱۹۷۷ء) میں اسے موضوع بنانا پڑا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

"پچھلے دنوں ایک کرم فرمانے یہ شکایت کی کہ اب تک اوراق کی پہچان جدیدیت کی طرف اس کا وہ خاص رویہ تھا جسے نوجوان ادبا نے مشعل راہ کے طور پر قبول کر رکھا تھا مگر اب یہی اوراق ایسے افسانے شائع کرنے لگا ہے جو محض قصہ کہانی پیش کرتے ہیں نہ کہ معنویت سے لبریز ان عناصر کو جو جدیدیت کا کچا مواد ہیں۔ لہٰذا یہ بتایا جائے کہ ہم (یعنی نوجوان ادبا) اب کہاں جائیں؟ جواباً "گزارش ہے کہ وہ کہیں بھی نہ جائیں ---- ایک اچھے افسانے کے بارے میں ہمارا یہ موقف ہے کہ اس کی اساس کسی نہ کسی "کہانی" پر ضرور

استوار ہوتی ہے۔ ضروری نہیں کہ کہانی کسی "ترشے ترشائے" واقعہ ہی کو بیان کرے لیکن یہ ضرور ہے کہ "کہانی" کے کوندے، انسانی تجربے کی دھند میں سے بھی صاف دکھائی دے جائیں۔ بصورت دیگر افسانہ "نثری نظم" تو شاید بن جائے لیکن افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اوراق کا یہ مطالبہ ہے کہ افسانہ محض قصہ کہانی تک محدود نہ رہے بلکہ قصہ کہانی کے عقب میں دور دور تک پھیلے ہوئے احساسی دیار کو بھی منعکس کرے۔ ورنہ افسانہ بیان کی تمام تر رعنائیوں کے باوصف محض اپنے اکہرے پن کی وجہ سے اعلیٰ تخلیق کے معیار کو پہنچ نہیں پائے گا"۔

کہنے کا مقصد یہ تھا کہ افسانے میں "کہانی" کا عنصر کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہنا چاہیے۔ تاہم افسانہ جب تک کہانی کی واقعاتی سطح سے اوپر نہیں اٹھے گا، وہ افسانہ نہیں بن پائے گا۔ اس طرح اگر افسانہ کہانی کی واقعاتی سطح سے یکسر منقطع ہوجائے گا تو بھی وہ افسانہ متصور نہ ہوگا۔ اردو افسانے کے پس منظر کا جائزہ لیں تو بات واضح ہوجاتی ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں جو افسانہ لکھا گیا وہ واقعہ کے بجائے ایک ایسی ماورائی صورت حال کا مظہر تھا جو یوٹوپیا کے خدو خال کی حامل تھی۔ دوسری طرف پریم چند نے افسانے کو زمین کے لمس سے آشنا کیا اور زمین پر بکھری ہوئی کہانیوں کی مدد سے سماجی مسائل کو نشان زد کرنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند افسانے نے اس سے ایک قدم آگے بڑھایا جب اس نے کہانی میں ابھرنے والے سماجی مسائل کو ایک خاص نظریاتی زاویے سے دیکھا۔ چونکہ یہ نظریاتی زاویہ اصلاً ایک سیاسی زاویہ تھا لہٰذا طبقاتی کشمکش کے تاریخی حوالے کی روشنی میں کہانی اور اس کے کرداروں کو پیش کیا جانے لگا۔ ترقی پسند افسانے نے خارجی تصادم اور آویزش کو موضوع بنایا تھا مگر اسی دوران فرائیڈ کے نظریات کے تحت اردو افسانے نے داخلی تصادم کو پیش کرنے کی بھی کوشش کی۔ اب اس سارے پس منظر پر غور کریں تو یہ نتیجہ مرتب ہوگا کہ اردو افسانے نے "واقعہ" کی اس سطح سے جو داستان کو مرغوب تھی اور جو اصلاً "کہانی برائے کہانی" کی قائل تھی، ایک قدم آگے بڑھا کر کہانی کی "پرچھائیں" کو پکڑنے کی کوشش کی۔ ترقی پسند افسانے کے معاملے میں یہ "پرچھائیں" وہ نظریہ تھا جو کہانی کے ساتھ منسلک کر دیا گیا تھا۔ مگر المیہ یہ ہوا کہ نظریے کا سورج چونکہ نصف النہار پر تھا لہٰذا کہانی کے قدموں سے نکلی ہوئی پرچھائیں بھی مختصر اور اکہری تھی۔ اس سب کے باوجود

پرچھائیں کا نمودار ہوجانا اس بات کا ضامن ضرور تھا کہ اب معانی افسانے کی سطح پر آگئی ہے۔ دوسری طرف فرائیڈ کے زیر اثر ابھرنے والے اردو افسانے نے خود کو محض ایک مختصر سی پرچھائیں تک محدود نہ رکھا بلکہ اندر کی سیاحت کر کے ایک سے زیادہ پرچھائیاں دریافت کرنے کی سعی کی تاہم اس زمانے میں اردو افسانے پر نمایاں چھاپ ترقی پسند زاویہ نگاہ ہی کی مرتب ہوئی اور افسانے کو "حقیقت نگاری" کے تحت نہ صرف کہانی اور کردار کی اساس پر استوار کیا گیا بلکہ کہانی کو ایک سماجی اور نظریاتی معنی بھی تفویض کردیا گیا۔ اصلاً" یہ افسانے میں علامتی رویے کی شروعات کی صورت تھی کیونکہ جب کسی واقعہ کے ظاہری معنی کے عقب میں ایک مخفی معنی بھی دکھائی دینے لگے تو علامتی طریق اظہار کا آغاز ہوجاتا ہے جو فن کی جان ہے۔ اس سب کے باجود نئی پود کو اس بات کا شدید احساس تھا کہ ترقی پسند افسانے نے نہ صرف خود کو پلاٹ اور کردار سے بری طرح منسلک کر رکھا ہے بلکہ کہانی کے ساتھ ایک "خاص نظریے" کو بھی اس طور جوڑ دیا ہے کہ اس کا علامتی معنی نشوونما نہیں پارہا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں میں کرشن چندر وہ پہلا شخص تھا جس نے کہانی کی جکڑ سے خود کو آزاد کرنے کی کوشش کی۔ چنانچہ اس کے بعض افسانوں (بالخصوص "نظارے" کے افسانوں") کی کہانی میں لچک پیدا کرنے کی کوشش صاف دکھائی دیتی ہے اور میرا یہ خیال ہے کہ بعد ازاں کہانی کی جکڑ سے رہائی پانے کی جو صورت پیدا ہوئی اس کی شروعات کرشن چندر کے ہاں باآسانی نظر آسکتی ہیں۔ مگر کرشن چندر نے کہانی کی جکڑ بندیوں سے باہر آنے کی کوشش تو کی تاہم نظریے کی جکڑ بندیوں سے آزاد ہونے کی کوشش بالکل نہ کی۔ لہٰذا ان کے افسانے میں علامتی سطح کا تنوع اور گہرائی پیدا نہ ہوسکی۔

۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نئے افسانہ نگاروں نے ترقی پسند حقیقت نگاری سے انحراف کیا مگر اس انحراف کی بھی دو صورتیں تھیں ---- ایک صورت تو وہی تھی جس کی ابتداء کرشن چندر سے ہوئی تھی یعنی افسانے کے پلاٹ اور کرداروں کی گرفت سے رہائی پانے کی کوشش! مقصد کہانی سے انقطاع نہیں تھا بلکہ اس کی سنگلاخیت سے کہانی کو آزاد کرنا تھا جب کہ نئے افسانہ نگاروں کی یہ کوشش تھی کہ کہانی کو پلاٹ اور کردار کے علاوہ نظریے کی جکڑ سے بھی آزاد کیا جائے تاکہ اس کے معنیاتی پرت سامنے آسکیں اور وہ کسی ایک واقعہ، نظریہ یا معنی تک محدود ہو کر رہ نہ جائے۔ نئے افسانہ نگاروں نے یہ کام بخوبی انجام دیا اور

کہانی کی متعدد معنیاتی سطحوں کی موجودگی کا احساس دلایا۔ واضح رہے کہ انہوں نے کہانی کو یکسر ترک نہ کیا۔ فقط کہانی کو واقعہ کی سطح سے اوپر اٹھاکر اسے ایک کثیرالمعنیاتی سطح تفویض کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجے میں اردو افسانہ ایک انوکھی قوت اور گہرائی سے آشنا ہونے کی راہ پر چل نکلا۔ واقعہ کی گرفت سے آزاد ہونے کی یہ ایک ایسی صورت تھی جسے مثبت پیش رفت کا نام ملنا چاہیے۔ مگر دوسری طرف کہانی سے انحراف کی وہ صورت بھی سامنے آئی جسے بعد ازاں تجریدی افسانہ نگاری کہا گیا۔ شروع شروع میں علامتی اور تجریدی افسانے کی حد فاصل واضح نہیں تھی لہٰذا اکثر لوگوں نے ان دونوں کو ایک ہی چیز سمجھا۔ خود میں نے آغاز کار میں "تجریدی علامتی افسانہ" کے الفاظ استعمال کئے لیکن جلد ہی مجھ پر ان دونوں کا مابہ الامتیاز واضح ہوگیا۔ اب کھلا کہ تجریدی افسانہ نگاری ایک منفی رجحان تھا جس نے افسانے کو کہانی کی اساس سے محروم کر کے اسے ایک پگھلی ہوئی فضا میں لاکھڑا کیا جس میں کوئی شے بھی اپنے صحیح مقام پر نہیں تھی۔ مگر تجریدی افسانہ نگاری کی یہ روش عارضی رد تھی جو ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے تقریباً" ختم ہوگئی۔ مگر علامتی افسانہ ختم نہ ہوا۔ چنانچہ ۱۹۷۵ء کے بعد بھی لاتعداد ایسے علامتی افسانے لکھے گئے جو ترقی پسند حقیقت نگاری سے آگے کی چیز تھے۔ مراد یہ کہ ان کی اساس تو پلاٹ اور کردار ہی پر استوار تھی مگر اب پلاٹ اور کردار کو محض ایک معنی (مثلاً" نظریاتی موقف) کی ترسیل تک محدود نہ رکھا گیا بلکہ کہانی کو اجازت دے دی گئی کہ وہ نامیاتی انداز میں پھلے پھولے اور اپنے مخفی ابعاد کو سامنے لائے۔ لہٰذا جناب جمیل جالبی کا یہ کہنا محل نظر ہے کہ ۱۹۸۴ء کے بعد اردو افسانے میں کہانی کی واپسی ہوئی۔ کہانی تو صرف تجریدی افسانے سے غائب ہوئی تھی۔ علامتی افسانے سے نہیں' چنانچہ علامتی افسانے کے ابتدائی دور میں جب علامت کی دھند زیادہ گھنی تھی تو بھی پلاٹ اور کردار کسی نہ کسی صورت افسانے کی اساس بنے رہے تاہم ۱۹۷۵ء کے بعد لکھے جانے والے علامتی افسانوں نے تو باقاعدہ پلاٹ اور کردار کی اساس پر علامتی ابعاد کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی اور کامیاب رہے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی نے "ذہن جدید" کے حالیہ شمارے میں اپنے جس مضمون کا ذکر کیا ہے وہ ۱۹۸۴ کے ایک سیمینار میں پڑھا گیا اور پھر اشاعت کی غرض سے "اوراق" کو بھیجا گیا۔ اس وقت اس کا عنوان "علامتی افسانہ ---- ایک منفی تحریک" تھا اور اسی عنوان سے

اوراق میں اس کی اشاعت بھی ہوئی۔ اب ڈاکٹر صاحب نے اس کا عنوان "علامتی افسانہ ـــــ ایک رجحان" بتلایا ہے جو صحیح نہیں ہے اس کا ذکر اس لئے کرنا پڑا کہ ڈاکٹر صاحب کے متذکرہ بالا مضمون کے جواب میں جو مضمون میں نے اوراق کے اسی شمارہ میں شائع کیا اس میں زیادہ تر ڈاکٹر صاحب کے اس موقف پر گرفت کی گئی تھی کہ علامتی افسانہ ایک منفی تحریک ہے۔ دوسرے اس بات کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی گئی تھی کہ ڈاکٹر صاحب نے علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ کے درمیان حد فاصل قائم نہیں کی اور تجریدی افسانے کو منفی قرار دینے کے بجائے علامتی افسانے کو منفی قرار دے ڈالا ہے جو درست نہیں ہے وضاحت احوال کے لئے میں اپنے اس جوابی مضمون سے چند اقتباسات پیش کرتا ہوں:

"ڈاکٹر جمیل جالبی نے علامت کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ حقیقت کو اجاگر کرنے کا ایک ذریعہ ہے جس سے ان کا مقصود یہ ہے کہ اگر علامت حقیقت کی عکاسی کرے تو اس کا فرض پورا ہوجاتا ہے۔ بس یہی سب سے بڑا گھپلا ہے کیونکہ علامت عکاسی کا نہیں، دریافت اور قلب ماہیت کا عمل ہے۔ یہ کسی مرتب شدہ صورت حال کو سامنے نہیں لاتی (یعنی اجاگر نہیں کرتی) بلکہ امکانات کو مس کرتی ہے تاکہ حقیقت کی پراسراریت کو جان سکے۔"

"ـــــ میرا قیاس یہ ہے کہ ڈاکٹر جمیل جالبی دراصل تجریدی افسانے کی زبان پر اعتراض کرنا چاہتے تھے لیکن چونکہ انہوں نے تجریدی اور علامتی افسانے میں حد فاصل قائم نہ کی اس لئے وہ اعتراض جو تجریدی افسانے کی زبان پر ہونا چاہیے تھا، علامتی افسانے کی زبان پر کردیا گیا۔ سب جانتے ہیں کہ تجریدی افسانہ نگار حقیقت سے منقطع ہوکر محض ہیولوں کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اور چونکہ ایسا نہیں کرپاتا اس لئے اس کے ہاں ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ اٹھ کھڑا ہوتا ہے ـــــ دوسری طرف علامتی افسانہ خود کو حقیقت سے منقطع نہیں کرتا تاہم وہ خود کو حقیقت کی محض بالائی سطح تک محدود بھی نہیں رکھتا بلکہ سدا شے یا کردار یا فضا کو بنیاد بنا کر دوسری جانب

کی پُراسراریت کو مس کرنے کی کوشش کرتا ہے جس کے باعث افسانے میں معنی کے نئے پرت پیدا ہوجاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں رومانوی (ماورائی) افسانہ "احمقوں کی جنت" کا عکاس ہے جب کہ ترقی پسند افسانہ "جنت ارضی" کے بکھیڑوں کو حل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ان دونوں کے برعکس علامتی افسانہ معانی کی "جنت گم گشتہ" کی تلاش میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔"

"حقیت پسندی کے دور نے شے، کردار اور کہانی اور ان سے منسلک مسائل اور قضیوں کو اہم گردانا اور علامتی افسانے نے اپنی اساس ہی شیئت پر استوار کی گو وہ اس سے چپک کر نہیں رہ گیا۔ مراد یہ ہے کہ اس نے شے یا کردار یا کہانی کو اس طرح TREAT کیا ہے کہ ان میں سے معانی کی شعاعیں پھوٹنے لگی ہیں۔"

ان اقتباسات کی روشنی میں دیکھا جائے تو جمیل جالبی صاحب کی پیش گوئی (۱۹۸۴ء) کہ اب علامتی افسانے کا زور ٹوٹ جائے گا، متعدد وجوہ کی بنا پر صحیح نہیں تھی۔ ایک تو اس لئے کہ ڈاکٹر صاحب نے علامتی افسانہ اور تجریدی افسانہ میں فرق قائم نہیں رکھا تھا۔ وہ کہنا یہ چاہتے تھے کہ تجریدی افسانے کا زور ٹوٹے گا مگر کہہ دیا کہ علامتی افسانے کا زور ٹوٹے گا۔ دوسرے اس لئے کہ تجریدی افسانے کا زور تو ساتویں دہائی کے آغاز ہی میں ٹوٹ گیا تھا اور علامتی افسانے کا زور تاحال برقرار ہے۔ رہی ان کی پیشین گوئی کہ اردو افسانے میں کہانی واپس آجائے گی تو یہ بھی درست نہیں ہے کیونکہ اول تو علامتی افسانہ کسی دور میں بھی کہانی سے پوری طرح منقطع نہیں ہوا، دوئم چھٹی دہائی کے بعد جو علامتی افسانہ لکھا گیا اور اب تک لکھا جارہا ہے وہ کہانی اور کردار کی ایک مضبوط اساس پر استوار ہے۔ لہٰذا یہ کہنا کہ ۱۹۸۴ء سے پہلے علامتی افسانہ کہانی اور کردار سے تہی تھا مگر ۱۹۸۴ء میں جب ڈاکٹر صاحب نے کہانی کی اہمیت کا احساس دلایا تو افسانہ اسی جانب چل پڑا، واقعاتی اعتبار سے درست نہیں ہے۔ وہ اگر چاہیں تو میں ۱۹۷۰ء اور ۱۹۸۴ء کے درمیان لکھے گئے درجنوں ایسے افسانوں کا حوالہ دے سکتا ہوں جو پلاٹ اور کردار کے حامل ہیں مگر اپنے اندر علامتی ابعاد بھی رکھتے ہیں۔

ڈاکٹر جمیل جالبی میرے محترم ہیں وہ ایک اچھے نقاد ہیں اور محقق بھی! مگر کچھ عرصہ سے انہوں نے اپنے لئے حزب اختلاف کا رول پسند کر لیا ہے جس کے تحت وہ ہر نئی تحریک، صنف یا زاویہ نگاہ کو بالعموم مسترد کرنے کی کوشش کرنے لگے ہیں۔ میرے خیال میں یہ اچھی بات نہیں ہے۔ پوری دنیا برق رفتاری سے آگے کو بڑھ رہی ہے اور مغرب میں تو علوم کے باب میں خاص پیش رفت بھی ہوئی ہے۔ خود تنقید کا دامن اب اتنا وسیع ہو گیا ہے کہ تنقید کا مطالعہ لسانیات، فلسفہ، تاریخ، اساطیر، موجودیت، نفسیات، جنسیات، مارکسیات اور انفرمیشن تھیوری وغیرہ کا مطالعہ قرار پایا ہے۔ ایک نقطے پر مختلف علوم کے جمع ہوجانے کے باعث تنقید میں ایک انوکھی تخلیقی توانائی پیدا ہوئی ہے۔۔۔ اس حد تک کہ اب مغرب میں تنقید کو تخلیق کی سطح تفویض کر دی گئی ہے۔ ایسی صورت حال میں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث کو مسترد کرنا یا علامتی افسانے کے امکانات سے روگردانی کرنا کوئی اچھا رویہ نہیں ہے۔

مہاجر

جوگندر پال، کہانی کے متن کو ایسے فنکارانہ انداز میں نامانوس کرنے پر قادر ہیں کہ اس کی بالائی ساخت اور گہری ساخت، دونوں میں طرح طرح کی تبدیلیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ اکثر افسانہ نگار محض بالائی سطح پر ہی کہانی کو انوکھا یا نامانوس بناتے ہیں اور اسی لئے ان کے افسانے اکثر و بیشتر اکہرے اور پایاب ہوتے ہیں مگر جوگندر پال کا کمال یہ ہے کہ وہ کہانی کی واقعاتی سطح پر تبدیلیاں لانے کے علاوہ اس کی گہری ساخت کو بھی انوکھا بنانے میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ زیر نظر افسانہ "مہاجر" ان کی اس کارکردگی کی ایک نمایاں مثال ہے۔

بالائی سطح پر جوگندر پال نے اپنے افسانہ "مہاجر" کی اس "ساخت" میں اہم تبدیلیاں کی ہیں جو ایک Proto - Story کی حیثیت میں رومانی افسانوں کے تحت ہمیشہ موجود رہی ہے۔ اس ساخت میں مرد اور عورت کے درمیان ہمیشہ ایک "رکاوٹ" ابھری ہے۔ یہ رکاوٹ" سماج بھی ہو سکتا ہے رقیب بھی اور کوئی واقعہ یا حادثہ بھی! جوگندر پال نے اپنے افسانے میں خود عورت (محبوبہ) کو مرد اور عورت کے درمیان حائل قرار دے کر افسانے کی بالائی ساخت کو انوکھا بنایا ہے اور اس کا ایک دلچسپ نتیجہ بھی برآمد ہوا ہے وہ یہ کہ مروجہ مثلث (مرد/عورت/سماج یا رقیب) کی حامل کہانی کے اندر خود عورت (یعنی گوہر مقصود) کو رکاوٹ قرار دینے سے کہانی کی بالائی ساخت میں ایک طرح کا شگاف یا Rupture پیدا ہوا ہے جس نے بالائی ساخت کی بیضویت کو توڑا ہے اور افسانہ نگار کو یہ موقع عطا کیا ہے کہ وہ اس شگاف میں اتر کر کہانی کی "گہری ساخت" سے نہ صرف متعارف ہو بلکہ اس میں تغیرات یا Variations بھی لا سکے۔ بہت کم افسانہ نگار ایسا کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں کیونکہ

وہ زیادہ تر بالائی سطح ہی سے چپٹے ہوتے ہیں مگر جوگندر پال نے اپنے اکثر افسانوں میں "گہری ساخت" تک رسائی پانے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

افسانہ "مہاجر" کی بالائی ساخت میں جو شگاف پیدا ہوا ہے اس نے کہانی کے مرکزی کردار کو بھی دو نیم کیا ہے۔ بالائی سطح پر انسان جڑا ہوا ہے لیکن جب اس کا اندر دو نیم ہوتا ہے تو وہ نہ صرف سماجی سطح پر بلکہ نفسیاتی سطح پر بھی دو میں بٹ جاتا ہے ---- مقدم الذکر سطح پر فرد اور معاشرے میں اور موخر الذکر سطح پر لاشعور اور شعور میں! ---- واضح رہے کہ جب تک فرد معاشرے سے ہم آہنگ رہے تو کوئی انحراف یا بغاوت جنم نہیں لیتی۔ اسی طرح جب وہ نفسیاتی سطح پر مربوط اور جڑا ہوا ہو تو لاشعور اور شعور کی آویزش بھی وجود میں نہیں آتی۔ دوسری طرف جب انسانی سائکی منقسم ہوتی ہے تو کئی طرح کی پیچیدگیاں نظر آنے لگتی ہیں اس سب کے باوجود یہ بھی حقیقت ہے کہ جب تک تخلیق کار کے باطن کا بٹوارہ نہ ہو وہ اپنی ذات کی "گہری ساخت" تک پہنچ نہیں پاتا اور بالائی سطح پر ہی پڑا رہ جاتا ہے۔ افسانہ "مہاجر" میں مرکزی کردار کی ذات جب تقسیم ہوتی ہے تو اس کا تخلیقی حصہ (بطور کردار) ذات کے باقی حصے کے روبرو آ کھڑا ہوا ہے۔ یہ تخلیقی حصہ (بطور کردار) سویا پڑا تھا یا کم از کم اونگھنے کے عالم میں تھا۔ مرکزی کردار نے اسے کچوکے لگا کر جگا دیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مرکزی کردار کے دونوں حصوں کے مابین ایک مکالمہ سا ہونے لگا اور یوں خود انکشافی کی صورت از خود پیدا ہوتی چلی گئی۔ ہر شگاف نہ صرف اندر کے جہان معنی کو اجاگر کرتا ہے بلکہ باہر کو بھی اندر آنے کا موقع عطا کرتا ہے۔ یوں شعور اور لاشعور میں ایک طرح کا مکالمہ چھڑ جاتا ہے اصلاً" دو نیم ہونے یا کرنے کا عمل بھی "گہری ساخت" کو صورتوں میں ڈھالتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں گہری ساخت کو تغیرات سے ہم کنار کرتا ہے۔

اب دیکھنا چاہئے کہ جوگندر پال کے افسانے "مہاجر" کا مرکزی کردار کس طرح اپنی ذات میں اتر کر "گہری ساخت" تک پہنچا ہے دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ "مہاجر" میں جوگندر پال نے اندر کی مسافتوں کو طے کرنے کے اس عمل کو "ہجرت" کا نام دیا ہے اور افسانے کے مرکزی کردار کو مہاجر کہہ کر پکارا ہے۔

مہاجر کا یہ سفر بائیں نتھنے سے شروع ہو کر پیشانی تک پھیلا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ تاہم راستے میں مہاجر کو دو تین سخت مقامات پر رکنا بھی پڑا ہے اور ہر مقام پر اس کے اندر ایک

زبردست تبدیلی پیدا ہوئی ہے بائیں نتھنے پر رکنے کا مرحلہ "زمین" سے منسلک ہے۔ یہ زندگی کے اس حصے کا اعلامیہ ہے جو افسانے کے مرکزی کردار نے گرد آلود بستی میں گزارا ــــــ ایک ایسی گرد آلود بستی میں جو بیسیوں میل کی مسافت میں اس کے گھٹنوں کے آس پاس تک پھیلی ہوئی تھی اور جس میں فقط وہی ایک آباد تھا ــــــ اکیلا اور بے مثال! ساری بستی اس کی مملکت تھی جس پر وہ اپنے دادا چوہدری سلامت علی خان کی پاؤ پاؤ بھر سفید مونچھوں کی معیت میں حکمران تھا۔ کوئی اس کا مدمقابل نہیں تھا۔ مگر پھر اچانک اس کا ایک مدمقابل پیدا ہوگیا۔ یہ انعام اللہ خان کی بیٹی مہرالنسا تھی جس نے اس سپرمین کو مسترد کر کے اس کی شخصیت کو تار تار کر دیا۔ افسانے کے مرکزی کردار کے لئے یہ ایک بہت بڑا چیلنج تھا مگر جب منزل ناقابل تسخیر ہو تو چیلنج عمل معکوس بن جاتا ہے۔ یعنی اس کا رخ اپنی ہی طرف ہو جاتا ہے یہی کچھ اس افسانے کے مرکزی کردار کے ساتھ ہوا کہ اس نے اپنے بائیں نتھنے کی گرد آلود بستی کو عبور کر کے باہر کی وسیع و بے کنار دنیا میں جانے کے بجائے پلٹ کر اپنے ہی اندر کی مسافتوں میں خود کو گم کر دیا۔ چنانچہ سب سے پہلے وہ گھٹنوں کی سرحد کو عبور کر کے "پیٹ کے نیچے دونوں ٹانگوں کے بالائی درمیان آپہنچا"۔ شیطان سے اس کی ملاقات یہیں ہوئی۔ جس طرح ن۔ م۔ راشد نے اپنی ایک نظم میں ایک فرنگی عورت کے بدن سے اہل وطن کی بے بسی کا انتقام لیا تھا اسی طرح "مہاجر" کے مرکزی کردار نے خود کو لاتعداد دوسری عورتوں میں تقسیم کر کے مہرالنسا سے بدلہ لینے کی ٹھانی۔ مگر مہرالنسا کوئی معمولی ہستی نہیں تھی۔ اس کی قوت بے پناہ تھی۔ مرکزی کردار (یعنی مہاجر) نے جب عام زندگی میں مہرالنسا کے کئی چربے (Replicas) تلاش کر لئے تو وہ چپکے سے اس کے دل کے اندر آکر آباد ہوئی اور وہیں اس کے جسم اور روح کی تیمار داری میں جٹ گئی مگر یہ واقعہ بجائے خود مرکزی کردار کی شکست کا اعلامیہ تھا کیونکہ وہ جس کی اس نے نفی کرنے کا ارادہ کیا تھا عقبی دروازے سے داخل ہو کر اس کے دل پر پوری طرح قابض ہو گئی تھی در آں حالیکہ واقعی زندگی میں اس نے اپنے شوہر کے گھر سے ایک قدم بھی باہر نہ نکالا تھا۔ چنانچہ افسانے کے مہاجر نے ایک بار پھر ہجرت کی ٹھانی کیونکہ اس کے لئے دل کے مفتوحہ قلعے میں مزید قیام کرنا اب مشکل ہو گیا تھا مگر اب کی بار جب اس نے ہجرت کی تو اپنا حلیہ بھی تبدیل کر لیا یعنی کان چھدوائے، سبز چوغہ پہن لیا، گلے میں بڑے بڑے منکوں والی مالا لٹکائی، ہاتھ میں کاسہ لیا

اور فقیر ہو گیا۔ ہما" ذہن میں ہیر رانجھا کی کہانی ابھرتی ہے۔ اس کہانی میں بھی رانجھا نے کان پھڑوا کر فقیر کا بھیس بدل لیا تھا اور پھر ہیر کے سسرال جا پہنچا تھا۔ غور طلب بات یہ ہے کہ آغاز کار میں "مہاجر" نے مہرالنساء کو بزور بازو حاصل کرنے کی کوشش کی تھی۔ جب اس میں ناکام ہوا تو اسے بزور منتقید حاصل کرنے کی سعی کی۔ جب یہ حربہ بھی بے کار گیا تو اس نے اپنی شکست قبول کر لی اور ایک فقیر بن کر اور ہاتھ میں کشکول لئے محبوبہ سے محبت کی بھیک مانگنے پر مجبور ہوا۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا اس نے رانجھا کی تقلید میں ہیر کے گھر کا رخ کیا؟ واقعاتی سطح پر تو نہیں کیونکہ "مہاجر" کا ساری کہانی اندر کے سفر کی کہانی ہے' باہر کے سفر کی نہیں۔ البتہ نفسیاتی سطح پر وہ مہرالنساء کے گھر ضرور گیا۔ مگر اس طور کہ اس نے اپنے آپ کو خود ہی اندھا ہوا تھا اور پورے کا پورا اپنی آنکھ میں مرکوز ہو گیا تھا۔ گویا مرکزی کردار کی وہ محبت جو کبھی ہوس اور شہوت تھی اب محض "دیدار" بن گئی تھی۔ اب وہ صرف اپنی محبوبہ کا درشن کرنے ہی کو سب کچھ سمجھنے لگا تھا۔ تصوف میں یہ وہ مقام ہے جب سالک کو ہر طرف "تو ہی تو" نظر آتا ہے۔ "رانجھا رانجھا آکھدی" کا مفہوم بھی یہی ہے کہ ہر طرف رانجھا (محبوب) ہی نظر آئے۔ مگر آنکھ کے اندر رکھنے کا ایک یہ مفہوم بھی ہے کہ اب مرکزی کردار "دیکھنے" مراد "جاننے" کے قابل ہو گیا ہے۔ اب وہ جان گیا ہے کہ جسمانی سطح کا وصال محض ایک ڈھونگ ہے۔ اگر مہرالنساء اسے قبول کر لیتی تو وہ بھی اپنے دادا کی طرح بچے پیدا کرنے کے بعد آخر کار پاؤ پاؤ بھر کی سفید مونچھیں پال لیتا اور بس! بے معنویت یا Absurdity کا یہ احساس آنکھوں میں قیام کرنے کے بعد ہی افسانے کے مرکزی کردار کے ہاں پیدا ہوا اور اسے خودشناسی کی ایک بلند تر منزل پر لے گیا۔

مگر "آنکھ" اس افسانے کے مرکزی کردار کی آخری منزل نہیں ہے۔ "رانجھا رانجھا آکھدی" کے بعد ایک آخری منزل "آپے رانجھا ہوئی" کی بھی ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کہانی کا ازلی و ابدی مہاجر اب اسی جانب روانہ ہوگا۔ یہ منزل پیشانی پر ہے۔ آنکھ کی منزل پر قیام کرنے والا خود مجسم آنکھ بن کر سارے عالم کو دیکھتا ہے۔ اس کی حیثیت ایک "مہا ناظر" کی ہوتی ہے جو اپنی بصارت کے جال میں ساری کائنات کو سمیٹ لیتا ہے۔ تاہم جہاں جہاں تک اس کی بصارت پہنچتی ہے وہاں وہاں وہ "تو" کو بھی موجود پاتا ہے۔ اگلی منزل وہ ہے جہاں پہنچ کر وہ "دیکھنے" کے وظیفہ کو ترک کرتا ہے اور "دیکھنے" کا لبادہ اوڑھ لیتا ہے۔ رانجھا جو

اسے اپنے سے باہر دکھائی دیتا تھا اب اس کے اندر سما جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ خود بھی رانجھا بن جاتا ہے۔ اب یہ رانجھا ایک ایسا شخص ہے جو خود نہیں دیکھے گا کوئی اور اسے دیکھے گا۔ مگر سوال یہ ہے کہ "کوئی اور" کہاں سے آئے گا۔ محبت کی یہ انتہا ہے کہ انسان خود ہی ناظر بھی ہو اور منظور بھی۔ خود ہی عاشق بھی ہو اور معشوق بھی۔ جوگندر پال کی اس کہانی کا مرکزی کردار ابھی راستے میں ہے۔ ابھی وہ اس منزل تک پہنچ نہیں پایا مگر یہ منزل اس کے اندر طلوع ضرور ہوگئی ہے اور یہاں پہنچ کر کہانی فقط مہاجر اور مہرالنساء کی کہانی نہیں رہ جاتی خود جوگندر پال کی کہانی بھی بن جاتی ہے یوں لگتا ہے جیسے جوگندر پال اب آخری جست بھرنے کی تیاری میں ہے جو اسے پیشانی کے دیار میں لے جائے -- مراد یہ کہ چہار منزلہ "گہری ساخت" کی آخری منزل پر پہنچا دے۔ واضح رہے کہ چوتھی منزل ہمیشہ سے پر اسرار متصور ہوئی ہے اس لیے داستان کے شہزادے سے کہا گیا تھا کہ وہ باغ کے تین اطراف میں تو جائے مگر چوتھی میں نہیں۔ گویا یہ ممنوعہ علاقہ تھا۔ مگر منع کرنے پر تجسس کو تحریک ملتی ہے۔ اس لیے شہزادہ باغ کی چوتھی سمت میں چلا گیا تھا۔ شہزدہ کی طرح جوگندرپال کا مہاجر بھی چوتھی سمت کے سامنے آکھڑا ہوا ہے جو اصلا" "پیشانی" کی منزل ہے۔ پیشانی بیک وقت روشنی کا مسکن بھی ہے اور سجدے کا بھی۔ دیکھتے ہیں کہ خود جوگندر پال کے افسانوں میں اب روشنی کی تلاش ابھرتی ہے یا سجدے کی جست یا ایک ایسی صورت جب انسان اپنے ہی قلب میں ظاہر ہونے والی روشنی کے سامنے سجدہ ریز ہو جاتا ہے۔

معاصر تنقید

تنقید کی دو صورتوں کی نشاندہی عام طور سے کی گئی ہے یعنی نظری تنقید اور عملی تنقید! .... نظری تنقید تخلیقی عمل کی ساری کارکردگی کا احاطہ کرتی ہے۔ وہ تنقید کی غایت، دائرہ کار اور دیگر علمی شعبوں سے اس کے رابطوں ہی کو موضوع نہیں بناتی بلکہ تخلیق کاری میں شامل تینوں کرداروں یعنی مصنف، متن اور قاری کی کارکردگی اور اہمیت پر بھی گفتگو کرتی ہے .... دوسری طرف عملی تنقید، تنقید کے کسی ایک تنقیدی مکتب کے تحت یا مختلف تنقیدی زاویوں کے امتزاج کو بروئے کار لاکر تخلیق کے عقبی دیار کا احساس دلاتی، تخلیق کو کھول کر اس کے اجزائے ترکیبی کو بے نقاب کرتی اور اس کے بارے میں قدری فیصلے سناتی ہے۔ مقدم الذکر کو میٹا تنقید (Meta Criticism) کا نام ملا ہے جس میں تنقید خود پر تنقید کرتی ہے جب کہ موخر الذکر یعنی عملی تنقید (Practical Criticism) ساری توجہ "تخلیق" پر مرکوز کرتی ہے۔ عملی تنقید کا مظاہرہ کرنے والے نقاد کی اصل خوبی اس بات میں ہے کہ وہ قاری کو محسوس تک نہ ہونے دے کہ اس نے اپنے عمل تنقید میں کن اوزاروں کو برتا ہے۔

ہر چند میٹا تنقید زیادہ تر تنقید کے مکاتب، ان میں برتے گئے اوزاروں اور تخلیق کے اجزائی ترکیبی پر بحث کرتی ہے تاہم کبھی کبھی وہ ناقدین کی پیش کردہ "عملی تنقید" کو بھی زیر بحث لے آتی ہے۔ یوں خود میٹا تنقید کے اندر ایک طرح کی عملی تنقید جنم لیتی ہے جس کا موضوع "تخلیق" نہیں بلکہ خود نقاد کی "تنقید" ہے۔ حامد کاشمیری کی کتاب "معاصر تنقید" کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اس میں فاضل نقاد نے میٹا تنقید کی اس دوسری صورت کو

بھی پیش کیا ہے۔

مگر اس اہم کتاب کی کچھ اور خوبیاں بھی ہیں۔ مثلاً" یہ کہ اس میں حامدی کاشمیری نے جراٴت مندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے بعض اہم ناقدین کے بارے میں ایسی سچی اور کھری باتیں لکھ دی ہیں جو ان ناقدین کے شاگردوں اور تابعین کے لئے قابل قبول نہیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس کتاب کو شدید رد عمل کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ مگر حامدی کاشمیری کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اختلاف رائے کرتے ہوئے طنز و استہزا کا استعمال نہیں کیا اور نہ کسی قسم کے مریضانہ احساس برتری کا مظاہرہ ہی کیا ہے جیسا کہ وارث علوی یا حسن عسکری کے ہاں ملتا ہے۔ انھوں نے سخت سے سخت بات بھی بڑے متوازن اور سلجھے ہوئے انداز میں کہی ہے تاہم مفاہمتی انداز اختیار کر کے اس کے تاثر کو زائل ہرگز نہیں ہونے دیا۔ مثلاً" ان کے یہ چند تاثرات دیکھئے:

"عبادت بریلوی کا تنقیدی انداز بنیادی طور پر مدرسانہ ہے ------ وہ ادب' شاعری اور تنقید کی مروجہ باتوں کی طویل طویل تشریحات میں اپنی ساری قوت صرف کرتے ہیں' یہاں تک کہ کوئی انتہائی سہل الفہم نکتے کی تشریح بھی مختلف فقروں اور پیراگرافوں کی صورت میں بار بار کرتے ہیں اور تکرار کی تنفر انگیز کیفیت پیدا کرتے ہیں"

"مجموعی طور پر محمد حسن کی تنقید بھی اسی طریق کی پابند ہے جسے ان کے پیش روؤں نے مروج کیا ہے۔ وہ ادب کا معروضی اور تجزیاتی مطالعہ کرنے کے بجائے متعینہ نظریاتی اصولوں کو اس پر منطبق کرتے ہیں اور ایک سرسری جائزے پر اکتفا کرتے ہیں ----- محمد حسن نے ادب کے بارے میں اپنے فارمولائی اور نظریاتی اصولوں کا اعلان اتنی شدت اور تواتر سے کیا ہے کہ ان کی "حق گوئی" بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے ----- ان کے ہاں صحافتی' سطحی اور جانبدرانہ رویہ ملتا ہے" -----

"حسن عسکری اس حقیقت کو فراموش کرتے ہیں کہ "چند

باتیں دیکھ کر یا چند کتابیں پڑھ کر" ان کے اندر پیدا ہونے والا شخصی
ردعمل اگر علمی جامعیت اور استدلالی نظم و ضبط میں ڈھلنے سے قاصر
ہے تو وہ تنقیدی اعتبار کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ ان کی ایسی
تحریریں علم و خبر سے مملو ہونے اور ذاتی ردعمل کی چاشنی کے باوجود
ان کے تنقیدی ذہن کی کارکردگی کو مشکوک بناتی ہیں۔ ان تحریروں
میں علمی متانت' وقار اور ذہنی ہمہ گیریت کے بجائے اخبار کے ادبی
کالم کی سی سطحی منتقیت' بات سے بات پیدا کرنے کی ہوشیاری' بذلہ
سنجی' فقرہ تراشی اور طنز و استہزا کا انداز کار فرما ہے" ------

"وارث علوی جس طوالت کو روا رکھتے ہیں وہ فن کے حوالے
سے ان کی معنویت کو گاہے گاہے مشکوک بناتی ہے اور جو چیز ان کی
طول کلامی کو غیر موزوں اور ایک حد تک ناقابل برداشت بناتی ہے وہ
اس کی تکرار ہے جو اکثر مقامات پر تکرار محض بن کر رہ جاتی ہے
----- ان کے ہاں تنقید مجموعی طور پر نظم و ضبط کا کم اور افراط و
تفریط کا زیادہ احساس دلاتی ہے"۔

"معاصر تنقید" کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اس میں حامدی کاشمیری نے "نئی تنقید" یعنی New Criticism (جسے انہوں نے ہیئتی تنقید کہا ہے اور جو مغرب میں بیسویں صدی کے نصف اول میں بہت مقبول رہی ہے) کی طرف اپنے ذہنی جھکاؤ کے باوجود' امتزاجی تنقید کے حق میں جا بجا باتیں کی ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ فرقہ پرست ناقدین کی طرح کسی ایک شعبہ علم' نظریاتی سسٹم یا انداز نظر کے تابع نہیں ہوئے بلکہ وسعت نظر کا مظاہرہ کرتے ہوئے تنقید کے ایک ایسے انداز کے موید ثابت ہوئے ہیں جو Briocleur کی کارکردگی سے مشابہ ہے یعنی کسی کام کو مکمل کرنے کے لئے خاص اوزاروں پر تکیہ کرنے کے بجائے میسر اوزاروں پر اکتفا کیا جائے۔ میں اس میں یہ اضافہ کروں گا کہ خود تخلیق کے اندر وہ چابیاں موجود ہوتی ہیں جن کی مدد سے تخلیق کے "طلسم" میں داخل ہونا ممکن ہوتا ہے۔ ایک اچھا نقاد تخلیق پر خود کو پوری طرح مرتکز کرکے یہ چابیاں ڈھونڈ لیتا ہے اور پھر انہیں استعمال کرکے تخلیق کے "طلسم" کے اندر دور دور تک جانے میں کامیاب ہو پاتا

ہے۔

حامدی کاشمیری ہیئتی تنقید کی طرف کیوں متوجہ ہوئے؟ ----- اس سلسلے میں انہوں نے عصری تنقید کا منظر نامہ پیش کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح نام نہاد ناقدین نے شعراء کی زندگی' ان کے عقائد' عہد اور فن کے بعض بدیہی پہلوؤں یا خصوصیات کی تشریح کو حاصل نقد سمجھ لیا ہے ----- "اس کا خراب نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اردو شعراء کا تخلیقی شعور مستقلاً" ناقابل رسا رہا ہے۔ اس کے علی الرغم بعض ایسے مسائل کی مثلاً" ان کی سوانح حیات' نفسیات' عہد اور معاشرت کی جو ان کی شاعری سے کوئی راست رشتہ نہیں رکھتے اور جو ان کے شعری شعور کی تفہیم میں زیادہ سے زیادہ ثانوی درجہ رکھتے ہیں' صحافتی تشریحات پر سارا زور دیا جاتا رہا ہے" ----- اس صورت حال کو حامدی کاشمیری تنقید کے لئے مضرت رساں سمجھتے ہیں اور اس بات کا برملا اظہار کرتے ہیں کہ "ادیبوں اور شاعروں سے زیادہ ان کی تخلیقات کے مطالعہ کو مطمح نظر بنانا چاہئے تاکہ نہ صرف شعراء کا اصل امیج سامنے آئے بلکہ تنقید کے حقیقی تفاعل کو بھی بروئے کار لایا جاسکے"۔ مزید یہ کہ "فنکار کے بجائے فن کو مرکز توجہ بنایا جائے" -----

اب وہ لوگ جنہوں نے بیسویں صدی میں فروغ پانے والی "نئی تنقید" کا مطالعہ کیا ہے حامدی کاشمیری صاحب کے تنقیدی موقف کے عقب میں تاریخی سوانحی تنقید (جو انیسویں صدی کے ربع آخر میں مقبول ہوئی تھی) کے خلاف "نئی تنقید" والوں کے رد عمل کی داستان کو بآسانی پڑھ سکتے ہیں۔ حامدی کاشمیری ایک وسیع المطالعہ نقاد ہیں۔ انہوں نے بیسویں صدی کی "تنقیدی تھیوری" کا خوب مطالعہ کر رکھا ہے وہ جانتے ہیں کہ جب انیسویں صدی کے آخر میں شاعر کی زندگی' اس کا عہد (تاریخ) اور اس کی سوانح پر زور دیا گیا تو رد عمل کے طور پر بیسویں صدی کی "نئی تنقید" نے اس تنقیدی رویے پر "مصنف بغیر تصنیف" کی پھبتی کسی تھی اور تخلیق کی خود کفالت اور خود مختاری کا اعلان کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا تھا کہ تخلیق کے اجزائے ترکیبی مثلاً" رمز' قول محال' تناؤ' ابہام وغیرہ کی آویزش سے معنی آفرینی کی جو صورت پیدا ہوتی ہے نقاد کو اس پر توجہ مبذول کرنی چاہئے نہ یہ کہ وہ مصنف کے نجی کوائف' اس کی شخصیت اور عہد کے بارے میں حاصل کردہ معلومات کی روشنی میں اس کی تخلیقات کا جائزہ لے۔ مغرب میں "نئی تنقید" کو بیسویں

صدی کے نصف اول میں فروغ ملا تھا۔ انگلستان میں ایلیٹ، رچرڈز، لیوس اور ا-ایمپسن اور امریکہ میں جان کرورین سم، ایلن ٹیٹ اور کلینتھ بروکس وغیرہ اس کے علم بردار تھے مگر اس کے بعد خود "نئی تنقید" بھی اعتراضات کی زد میں آئی۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ اگر تاریخی سوانحی تنقید "مصنف بغیر تصنیف" کا اعلامیہ تھی تو ہیئتی تنقید یا نئی تنقید "تصنیف بغیر مصنف" کی موید ہے جو ظاہر ہے کہ ایک جانبدارانہ انداز تنقید ہے۔ رولاں بارت نے بالخصوص "نئی تنقید" پر سخت اعتراضات کئے۔ مثلاً" یہ کہ تخلیق کی قرات کا عمل محض تخلیق کی بالائی سطح تک محدود نہیں ہونا چاہئے۔ تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان بہت سے سماجی، سیاسی اور معاشی عوامل کار فرما ہوتے ہیں جو قاری کے رویے کو متاثر کرتے ہیں۔ اس کا دوسرا اعتراض یہ تھا کہ تخلیق کا متن کوئی پہلے سے مرتب اور مدون Text نہیں جس کے معانی دریافت کئے جائیں۔ معانی کا انشراح تو قرات کے عمل سے ہوتا ہے۔ تیسرا اعتراض یہ تھا کہ تنقید کا کام تخلیق کے معانی کی تشریح نہیں بلکہ ان اصولوں کو نشان زد کرنا ہے جن سے معانی وجود میں آتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں تنقید کا کام، شعریات کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ مجموعی طور پر ساختیاتی تنقید والوں کا اعتراض یہ تھا کہ ہر چند "نئی تنقید" نے تخلیق کی خود مختاری اور خود کفالت کا احساس دلایا ہے تاہم اس نے Text کی محض بالائی ساخت تک خود کو محدود رکھا ہے اور اس کی اس گہری ساخت (بحوالہ سٹینلے فش) کو نہیں چھوا جو ایک Inter - Textual Construct ہونے کے باعث تہہ در تہہ رشتوں کی ایک صورت ہے۔

ان اعتراضات سے واقف ہونے کے باوجود اگر حامدی کاشمیری محض ہیئتی تنقید تک خود کو محدود رکھتے تو خود ان کی تنقید یک طرفہ اور اکہری قرار پاتی مگر انہوں نے ہیئتی تنقید سے یہ بات تو مستعار لے لی کہ اصل توجہ "فن پارہ" پر مرکوز ہونی چاہئے تاہم انہوں نے باہر کے تمام اثرات سے خود کو یکسر منقطع کر کے تخلیق کا جائزہ لینے کی سفارش نہیں کی۔ اسی لئے وہ اپنی کتاب میں بار بار امتزاجی تنقید کا ذکر کرتے ہیں مثلاً"

> "موجودہ دور میں تنقید مختلف علوم و افکار مثلاً" نفسیات، سماجیات، لسانیات اور تہذیب و تمدن سے رشتہ استوار کر کے بین شعبہ جاتی بن گئی ہے۔ نتیجے میں اس کے مقصد، نوعیت اور طریق کار میں

خاصی وسعت آگئی ہے"۔

"شمس الرحمن فاروقی ہیئتی تنقید کو ترجیحی طور پر برت کر بھی خالص ہیئتی تنقید کے اصولوں پر قانع نہیں رہے بلکہ فلسفیانہ' نفسیاتی' معاشرتی اور لسانی نظریات تنقید سے بھی مستفید ہوئے ہیں ----- وزیر آغا کی تنقیدوں میں تہذیبی' آرکی ٹائپل' معاشرتی اور نفسیاتی تنقید کے اقدار و معائر سے استفادے کا حاوی رجحان ملتا ہے ----- حسن عسکری مختلف نظریات کے رد و قبول کے آزادانہ رویے کو برقرار رکھتے ہوئے مخالف اور متضاد نظریات سے بیک وقت عاجلانہ اخذ و اکتساب کے رجحان کے علم بردار ہیں"

"اکتشافی تنقید کی مدد سے تعین قدر اور درجہ بندی کے مسئلے سے نمٹنا مشکل نہیں۔ اس لئے اس کی رو سے، تکمیل شدہ تخلیق ہی ساری توجہ کا مرکز ہے اور لسانی تجربے میں نمو پذیر تجربے کی نشاندہی ہی اس کا مطمح نظر ہے۔ بدیہی طور پر تجربے کی تہ داری' وسعت' بو قلمونی' حیرت سامانی اور اس کی جمالیاتی اثر انگیزی' اس کی قدر و قیمت کی تحسین میں بنیادی رول ادا کر سکتی ہے جو موضوعی نہیں بلکہ لسانی ساخت اور اسلوبیاتی خصوصیات کی بنا پر معروضی نوعیت کی ہے"

ان چند اقتباسات سے ظاہر ہے کہ حامدی کاشمیری نے اپنی کتاب کے ابتدائی صفحات میں ہیئتی تنقید کی جو تعریف پیش کی وہ مغرب کی نئی تنقید کے موقف سے ہم آہنگ تھی مگر جیسے جیسے وہ آگے بڑھے ان کے تنقیدی موقف میں لچک آتی چلی گئی۔ یہی ایک اچھے نقاد کی سب سے بڑی خوبی ہے کہ وہ خود کو کسی جامد نقطہ نظر میں محبوس نہیں کرتا بلکہ ہمیشہ سچائی کی تلاش میں نظریے کی چار دیواری سے باہر آنے پر مستعد رہتا ہے۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ حامدی کاشمیری نے تخلیق کی خود کفالت' آزادی اور خود مختاری کے موقف سے خود کو آخر تک وابستہ رکھنے کے باوجود نہ صرف دیگر علمی شعبوں کی دخل اندازی کے لئے گنجائش پیدا کرنے معاشرے سے اپنی تنقید کو جوڑ لیا بلکہ تخلیق کے بطون میں تجربے کی وسعت' تہ داری اور بو قلمونی کا ذکر کر کے جنیوا سکول کے اس تنقیدی موقف سے بھی رابطہ

قائم کیا جو شعری تجربے کی Isness پر ارتکاز کو اہمیت دیتا ہے اور اس بات کا برملا اظہار کرتا ہے کہ دنیا وہ نہیں جو میرے خیال میں ہے بلکہ جو میرے تجربے میں ہے یوں جنیوا سکول کے ناقدین نے تخلیق کو براہ راست شعور کا مرکز بنا کر ایک جمالیاتی تجربے سے خود کو گزارا ہے۔ حامدی کاشمیری نے جس طرح اپنے تنقیدی موقف کو لچک سے آشنا کیا ہے اس سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ وہ ایک ایسی امتزاجی تنقید کے حق میں ہیں جو Text کی بالائی ساخت کے علاوہ اس کی گہری ساخت کا بھی مطالعہ کرتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے تخلیق کار کے جمالیاتی تجربے میں شرکت کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ہیئتی تنقید کے مروج انداز سے ایک قدم آگے ہے۔

حامدی کاشمیری نے تفہیم، تحسین اور سہولت کی خاطر معاصر تنقید کے چار رنگوں کا بالتفصیل ذکر کیا ہے:

1۔ علمی تنقید
2۔ مارکسی تنقید
3۔ تمدنی تنقید
4۔ ہیئتی و لسانی تنقید

یہ کتاب 1992ء میں شائع ہوئی۔ اس وقت تک ہمارے ہاں ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید پر مباحث کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا تھا جو اب ایک مضبوط روایت بن چکا ہے۔ بے شک حامدی کاشمیری نے اپنی کتاب کے آخر میں ساختیاتی تنقید کے بارے میں بھی جا بجا اشارے کئے ہیں لیکن اگر تنقید کے اس مکتب کو "پانچویں رنگ" کے طور پر پیش کیا جاتا تو معاصر اردو تنقید کا منظرنامہ مکمل ہو جاتا۔ توقع ہے کہ وہ کتاب کے آئندہ ایڈیشنوں میں ایسا کردیں گے۔

بظاہر یوں لگتا ہے کہ حامدی کاشمیری نے معاصر اردو تنقید کے جو چار رنگ پیش کئے ہیں وہ اپنے اپنے گاڈ فادر مراد اپنے اپنے شعبہ علم یا نظریے سے بری طرح وابستہ ہیں اور ان میں کسی قسم کی تبدیلی کے امکانات کا فقدان ہے۔ مگر حامدی کاشمیری کوئی معمولی نقاد نہیں ہیں کہ وہ اس قسم کی جامد تقسیم کے حق میں ہوتے۔ وہ جانتے ہیں کہ کوئی بھی انداز نظر یا تنقیدی رویہ بے لچک نہیں ہوتا۔ اس میں دیگر عوامل اور عناصر بھی کار فرما ہوتے ہیں جیسے

مثلاً" آج ہمیں مارکسی تنقید کے اندر التھو سے اور ماشیرے کی نکتہ آفرینی سے نظریاتی لچک کا احساس ہوا ہے پھر بھی ہر تنقیدی نظریے میں موجود بنیادی عنصر دیگر ثانوی عناصر کو دبا دیتا ہے اور یہی مختلف تنقیدی مکاتب کے وجود کا باعث ہے۔ حامدی کاشمیری کی اس کتاب کی اہمیت اس بات میں بھی ہے کہ انہوں نے بنیادی عنصر کے علاوہ ثانوی عناصر کو منظر عام پر لانے کی بھی سعی کی ہے۔ چنانچہ انہوں نے تنقید کے ان چاروں رنگوں کا تجزیہ کرتے ہوئے ان ناقدین کو تو بے نقاب کیا ہی ہے جو اپنی اپنی نظریاتی جکڑ بندی سے آزاد نہیں تھے اور رنے رٹائے اسلوب میں پیش پا افتادہ نظری باتیں بے جا طوالت کے ساتھ رقم کرتے رہے تھے تاہم ساتھ ہی انہوں نے ایسے ناقدین کا بھی ذکر کیا ہے جو اپنے اپنے نظریاتی عقوبت خانوں سے باہر نکلنے میں کامیاب ہوگئے تھے۔ حتیٰ کہ انہوں نے " کلّی تنقید" تک میں ایسے نقادوں کی نشاندہی کردی ہے جو مدرسانہ رویے کی جکڑ سے آزاد ہونا چاہتے تھے۔ تنقید کے ان چاروں رنگوں کا مطالعہ کرنے کے بعد مجموعی تاثر یہ مرتب ہوتا ہے کہ حامدی کاشمیری نے ہر "رنگ" کے تابع ناقدین میں سے ان لوگوں کو نشان زد کردیا ہے جو تابع مہمل نہیں ہیں بلکہ امتزاجی تنقید کی طرف مائل ہیں۔ پوری کتاب اس بات کا اعلامیہ ہے کہ نقاد کو اپنی تمام تر توجہ "تخلیق" پر مبذول کرنی چاہئے نہ کہ کسی نظریے پر' اور ایسا کرتے وے خود کو محض تخلیق کی بالائی ساخت تک محدود نہیں رکھنا چاہئے بلکہ اس کی گہری ساخت کے اندر اتر کر لاشعوری عوامل کی کارکردگی کے علاوہ تخلیق کار کے جمالیاتی تجربے کا بھی شریک کار بننا چاہئے۔ لاشعوری عوامل میں وہ سارا ثقافتی سرمایہ شامل ہے جو آرکی ٹائپل تصورات کے علاوہ سماجی اور تہذیبی روایت سے بھی عبارت ہے۔ ایک اچھا نقاد تخلیق پر مصنف کی سوانح' عہد' نیز نظریات کے اثرات دیکھنے ہی کی کوشش نہیں کرتا بلکہ متن کے اندر کے اس عالم سے آشنا ہونے کی بھی سعی کرتا ہے جس میں سارا ثقافتی اور تہذیبی منظر نامہ موجود ہوتا ہے یوں وہ پورے معاشرے سے جڑ جاتا ہے علاوہ ازیں وہ تخلیق کی لسانی یا خارجی ساخت تک بھی محدود نہیں رہتا بلکہ اس کی گہری ساخت کو دریافت کرتا ہے۔

حامدی کاشمیری نے "معاصر تنقید" لکھتے ہوئے نہ صرف گہرے اور وسیع مطالعہ سے کام لیا ہے بلکہ ایک تخلیق کار کی حیثیت میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کا بھی نظارہ کیا ہے وہ خود بھی ایک بہت اچھے شاعر ہیں لہٰذا ان ناقدین کے مقابلے میں جو تخلیق عمل سے گزرنے

کا تجربہ نہیں رکھتے' انہوں نے Text کو معروضی سطح پر دیکھنے کے ساتھ ساتھ اس میں کار فرما تخلیقی تجربے سے گزرنے کو بھی اہمیت دی ہے تنقید فقط معروضی تجزیہ نگاری کا نام نہیں ہے یہ بجائے خود ایک ایسا تخلیقی عمل ہے جو Text کو ایک نئی سطح تفویض کرتا ہے۔ یہ کام ایک تخلیق کار نقاد ہی انجام دے سکتا ہے۔

شاعری کا دیار !

انور سدید نے ادب کی ہر صنف اور ہر موضوع پر مقالات اور کتابیں لکھی ہیں مگر زیر نظر مجموعہ میں انہوں نے صرف ان مقالات کا انتخاب کیا ہے جو شاعری کے دیار سے متعلق ہیں۔ اس ضمن میں انہوں نے شاعری کی متعدد اصناف -------- نظم' غزل' ہائیکو' لرک اور نعت کو موضوع بنانے کے علاوہ بعض اہم غزل گو' نظم نگار' نعت گو' ہائیکو اور لرک لکھنے والوں کو بھی موضوع بنایا ہے۔ آخر میں وہ اس نتیجہ پر پہنچے ہیں کہ:

"ادب کا سفر نئے تجربوں کے بغیر کامیابی سے طے نہیں ہوتا
اور ہر وہ تجربہ بے حد خوش آئند ہے جو ادب کے افق کو کشادہ کرے
اور ذہن کو معنی کے نئے ابعاد سے روشناس کرائے"۔

یہ متوازن انداز نظر ان کے سارے مقالات اور تنقیدی کتب میں بار بار ابھرا ہے وہ انتہا پسندی کے میلان کو ناپسند کرتے ہیں اور یونانی فلاسفروں کی طرح Golden Mean کے قائل ہیں ان کے خیال کے مطابق "سچائی" ایک نہایت نازک اور لطیف شے ہے جو دو انتہاؤں کے عین درمیان محض پل بھر کے لئے ابھرتی ہے۔ مثلاً" ہائیکو کے بارے میں لکھتے ہیں۔

فطرت کی طرف رغبت' پھولوں' رنگوں اور موسموں سے موانست کا ایک خاص رجحان جاپانی ہائیکو کے مزاج کا حصہ ہے۔ اردو ہائیکو میں ان عناصر کی طرف پیش قدمی تو ملتی ہے لیکن بہت سے شعراء کی یہ رغبت اداسی کے فرائض میں لپٹی ہوتی ہے اور اکثر اوقات

تو یوں نظر آتا ہے کہ وہ غزل کے دو مصرعوں کو تیسرے مصرع سے بڑھاوا دینے کی کوشش کر رہے ہیں"۔

دیکھئے کہ انور سدید نے باتوں باتوں میں اردو ہائیکو کی دکھتی رگ پر کس طرح انگلی رکھ دی ہے۔ ہمارا یہ المیہ ہے کہ ہم نے ہائیکو کی ساخت کو تو درآمد کرلیا اور اپنی ساری ذہانت اس ساخت کے مباحث پر صرف کردی مگر ہائیکو کے مزاج کی طرف متوجہ نہ ہوئے۔ چنانچہ غزل کے وہ تمام موضوعات جو کثرت استعمال سے اب کلیشے بن چکے ہیں۔ ہائیکو کے "نسبتاً" بڑے پیمانے میں پیش کردیئے گئے۔ چونکہ یہ اقدام غزل کی' دو مصرعی ساخت کو عبور کرکے کیا گیا لہٰذا اس کارروائی کے نتیجے میں جو تخلیق وجود میں آئی وہ نہ تو غزل کا شعر تھی اور نہ ہائیکو! یہ میں عام رویے کی بات کر رہا ہوں ورنہ اردو کے بعض ہائیکو لکھنے والے ایسے بھی تھے جنہوں نے ہائیکو کے اصل مزاج کو ملحوظ رکھ کر بہت خوبصورت ہائیکو تخلیق کئے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید نے ان تمام ہائیکو نگاروں کا ذکر تفصیل سے کیا ہے (ایک آدھ نام چھوٹ بھی گیا ہے۔ مثلاً" نسیم سحر کا نام لیکن ایسا "ہوا" ہوا ہے اور اس سے مقصود قطع محبت ہرگز نہیں ہے)

انور سدید نے اپنے متوازن انداز نظر کا مظاہرہ ہائیکو کے علاوہ جدید نظم کے سلسلے میں بھی کیا ہے۔ انہوں نے ترقی پسند نظم کے شعوری' حسابی نیز موضوع کے تابع نمونوں اور لسانی تشکیلات کے تحت ابھرنے والی کٹی پٹی' بے جہت اور اسلوبیاتی اعتبار سے ناقص نظموں کے عین درمیان اردو کی جدید نظم کی نشاندہی کی ہے اور اس کے غالب اوصاف کو بیان کیا ہے۔ مثلاً" ایک جگہ وہ لکھتے ہیں:

"جدید نظم باہر کی دنیا سے اپنا رابطہ قائم رکھتی ہے اور مواد کو اپنے خارج ہی سے حاصل کرتی ہے تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ جدید نظم خارج کا بیانیہ پیش کرنے کے بجائے انسان کے اندر کی دنیا کی یاترا کرتی ہے اور فرد کو موجود حقیقت سے متعارف کرانے کے بجائے اسے شاعر کی خلق کی ہوئی ایک نئی کائنات کا منظر دکھاتی ہے"۔

دیکھئے کہ انور سدید نے کس طرح اس دھند کو ہٹایا ہے جو جدید نظم کے بارے میں یہ کہہ کر

پھیلائی گئی ہے کہ اس کا اردگرد کی "زندگی" سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ انور سدید لکھتے ہیں
کہ جدید نظم بھی ترقی پسند نظم کی طرح خارج سے منسلک اور مربوط ہے۔ فرق یہ ہے کہ
ترقی پسند شاعر خارج اور اس کے مسائل کو دکان کے باہر تھڑے پر سجا دیتا ہے اور خلق خدا
کو ان کی طرف متوجہ کرنے کے لئے رقت انگیز لہجے میں رننگ کمنٹری بھی کئے جاتا ہے (یہ
بات صلاحیات کے تابع ہے کیونکہ بعض ترقی پسند اپنے بہترین لمحات میں ایسا نہیں بھی کرتے)
اس رقت انگیز لہجے کے مقابلے میں جدید نظم خارج اور اس کے مسائل کے بارے میں
معلومات مہیا کرنے کے بجائے انہیں اپنا تجربہ بناتی ہے۔ یوں جب خارج کی قلب ماہیت ہو
جاتی ہے تو یہ از خود نظم کا حصہ بن جاتا ہے یہی اصلاً فن کا طریق ہے۔ دکاندار اور فنکار
میں زمین آسمان کا فرق ہے ایک اپنی مصنوعات کی پیکنگ اور پبلسٹی پر سارا زور صرف کرتا
ہے۔ دوسرا مواد کی کوالٹی پر خود کو مرتکز کرلیتا ہے اور اس چیز کی پرواہ بالکل نہیں کرتا کہ
کوئی اسے دیکھ بھی رہا ہے کہ نہیں!

انور سدید کا متوازن انداز نظر غزل کی بحث میں بھی ابھرا ہے۔ یہ کہنے کے بجائے کہ
غزل عورتوں سے یا عورت کے بارے میں گفتگو کرنے کا نام ہے جیسا کہ ہمیں درسی نقادوں
نے باور کرانے کی کوشش کی ہے، انور سدید نے غزل کے مزاج کو نشان زد کرنے کی کوشش
کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "غزل اجتماعی رجحان کی آئینہ دار ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے
> غزل مفرد اشعار کو ایک اجتماعی سانچے میں گوندھ کر پیش کرتی ہے گویا
> غزل کا ہر شعر ایک جزو ہے جو غزل کے اجتماعی کل کا ایک اہم حصہ
> ہے۔ پھر غزل میں جذبے کی انفرادی حیثیت برقرار نہیں رہتی بلکہ
> جذبہ تمام تر اجتماعی حیثیت اختیار کرلیتا اور عمومی حیثیت میں ابھرتا
> ہے"۔

اس خیال کو "اردو شاعری کا مزاج" میں ایک تمثیل کی مدد سے یوں بیان کیا گیا تھا کہ
غزل "ماں اور بچہ" کے رشتے کی غماز ہے۔ ایک ایسا رشتہ جس میں ماں نے بچے کا ہاتھ تھام
رکھا ہے تاکہ وہ ہاتھ چھڑانے کے میلان کے تحت ماں سے جدا ہو کر بھرے میلے میں گم نہ
ہو جائے۔ دوسرے لفظوں میں ماں، بچے کے ناتراشیدہ جذبات کو پابہ زنجیر رکھتی ہے۔ آخر ان

کی تہذیب بھی کرتی ہے۔ جذبے کی تہذیب کا عمل فرد کے انفرادی رویے پر معاشرہ کے اجتماعی میلان کی بالادستی کا اعلامیہ ہے۔ انور سدید نے اس بنیادی خیال کو آگے بڑھا کر یہ خیال انگیز نکتہ پیدا کیا ہے کہ اردو کے کلاسیکی دور میں سماج فعال اور فرد معدوم تھا۔ یہ بیرونی حملوں کا زمانہ تھا جس میں پورا شہر ظلم اور تشدد کا نشانہ بنتا تھا (اس کا آخری مظاہرہ ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے دوران ہوا جب انگریز نے دہلی کی اینٹ سے اینٹ بجا دی) لہٰذا شہری کی حیثیت کے مقابلے میں شہر کی حیثیت نمایاں تھی۔ غزل کے اجتماعی روپ کی نمود کا یہ ایک اہم مظاہرہ تھا۔

انور سدید نے اپنے متوازن انداز نظر کا ثبوت نعت گوئی کی بحث کے دوران میں بھی دیا ہے۔ اردو نعت کے ان نمونوں کا ذکر کرنے کے بعد جو عشق رسولؐ سے لبریز ہیں انہوں نے نعت کے ایسے نمونوں کا ذکر بھی کیا ہے جن میں بقول ان کے شعراء نے شریعت کی حدود کو تجاوز کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اردو نعت نگاری نے غزل سے کچھ منفی اثرات بھی قبول کئے ہیں بعض شعراء نے افراط و تفریط کا شکار ہو کر شریعت کی حدود سے تجاوز کیا ہے۔ حسن صورت کی مداحی اور اپنے عشق کے اظہار میں کہیں کہیں تشبیہ و استعارہ کا بے جا استعمال بھی در آیا ہے اور اس سے بعض اوقات استخاف انبیاء کی صورت بھی پیدا ہوئی ہے۔

یہاں بھی دیکھنے کی بات ہے کہ انور سدید نے کس طرح عقیدت سے لبریز مدح اور شاعرانہ غلو کی حامل تعریف و توصیف میں حد فاصل قائم کی ہے۔ ایسا کام وہی نقاد کر سکتا ہے جسے قدرت نے نظر عمیق کے علاوہ ایک متوازن طبع بھی عطا کی ہو۔

جدید اردو تنقید میں انور سدید کی حیثیت مستحکم ہے۔ انہوں نے تنقید میں سچ بولنے کی روایت کو آگے بڑھایا ہے تاہم انہوں نے Golden Mean کے موقف کو اس معاملے میں بھی ترک نہیں کیا۔ ہمارے بعض جدید نقاد مصنف اور اس کی تصنیف کے اسقام کو نشان زد کرنے پر اپنی تمام صلاحیتیں صرف کر دیتے ہیں اور جہاں انہیں محسوس ہو کہ ان کے دلائل کمزور ہیں وہاں طنز و دشنام کا بے محابا مظاہرہ کر کے قارئین کے لئے تفریح طبع مہیا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری طرف بعض جدید نقاد اپنی رائے کو استعاروں میں لپیٹ

کر ایسے مہذب انداز میں پیش کرتے ہیں کہ اس پر "ڈری سہمی تنقید" کا گمان ہونے لگتا ہے۔ انور سدید نے ان میں سے کسی بھی انداز نقد و نظر کی طرف خود کو جھکنے نہیں دیا گو دونوں اسالیب سے انہوں نے مثبت زاویے اخذ کرلئے ہیں۔ مثلاً" مقدم الذکر سے انہوں نے مدلل مداحی کے بجائے تصنیف کے ضعیف پہلوؤں پر گرفت کرنے کا رویہ اپنایا ہے مگر ساتھ ہی تصنیف کے توانا اور مثبت پہلوؤں کا جائزہ لے کر ایک متوازن صورت کو بھی ابھار دیا ہے۔ اسی طرح موخر الذکر سے انہوں نے مہذب اور شائستہ انداز سیکھا ہے مگر تنقید کو منفعل اور بے رنگ نہیں ہونے دیا۔ خاص طور پر انہوں نے تنقید کو برخوردارانہ' عاجزانہ یا معذرتی انداز اختیار کرنے سے باز رکھا ہے۔ وہ اپنا موقف پوری ذمہ داری اور اعتماد کے ساتھ پیش کرتے ہیں مگر کہیں بھی اس ناشائستہ' غیر مہذب' رکیک اور مبتذل انداز نقد و نظر کو اختیار نہیں کرتے جو بعض افراد کے خمیر میں داخل ہوچکا ہے۔ اس کے برعکس انور سدید کی تنقید میں قوت کا مظاہرہ بھی ہے اور ضبط کا بھی! وہ جذبات کی طغیانی کو کناروں سے چھلکانے کے بجائے اسے نہروں اور راجباؤں کے ذریعے کھیتوں کو سیراب کرنے کے لئے بروئے کار لاتے ہیں۔ ایسا کام ایک انجینئر نقاد ہی کرسکتا ہے۔

محمل یا منزل

ان دنوں ایک دلچسپ بحث چھڑی ہوئی ہے۔ بحث اس بات پر ہو رہی ہے کہ حالی کے شعر۔

یاران تیزگام نے منزل کو جا لیا
ہم محو نالہ جرس کارواں رہے

میں لفظ "منزل" ہونا چاہئے یا محمل؟

پس منظر اس کا یہ ہے کہ لدمیلا و سیلوا (ماسکو) نے فراق گورکھپوری پر سیمینار میں جو آج سے کچھ عرصہ پہلے لکھنؤ میں ہوا تھا محولہ بالا شعر میں لفظ "منزل" پر اعتراض کیا تھا اور کہا تھا کہ یہ کتابت کی غلطی ہے۔ اس کی جگہ "محمل" ہونا چاہئے۔ چنانچہ سیمینار میں اس پر گرما گرم بحث چھڑ گئی جو سیمینار کے بعد بھی جاری رہی۔ بعد ازاں لکھنؤ کے "قومی آواز" میں بہت سے خطوط بھی شائع ہوئے۔ اب لدمیلا و سیلوا نے ان کے جواب میں ایک مضمون لکھ کر اپنا موقف پیش کیا۔ یہ مضمون کراچی کے رسالہ "دریافت" میں شائع ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ بھارت میں اس سے پہلے شائع ہوا ہوگا۔ (ابھی معلوم ہوا ہے کہ اردو انٹرنیشنل کراچی میں بھی چھپا ہے)

لدمیلا و سیلوا لفظ "محمل" کے حق میں ہے۔ اس کا یہ موقف ہے کہ لفظ "محمل" کا رشتہ کارواں سے زیادہ مضبوط ہے جب کہ منزل کے دائروں کا رشتہ بہت وسیع ہوتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ اگر شعر میں "محمل" کے بجائے "منزل" ہو تو نالہ جرس کارواں کا کوئی

جواز باقی نہیں رہتا۔ کیونکہ جب منزل آجائے تو کارواں رک جاتا ہے اور ساتھ ہی جرس کی آواز بھی باقی نہیں رہتی۔ بقول اس کے "اردو شاعری کی روایت کے لحاظ سے بھی "نالہ جرس" کی ترکیب "محمل" کے حق میں ہے۔ کیونکہ جرس کے نالہ کی آواز منزل کی نہیں بلکہ لے جانے والے محمل کی جدائی سے وابستہ "غم عشق" کی یاد دلاتی ہے۔ یہاں روایتِ تلازمہ کار فرما ہوتا ہے۔ بالفاظ دیگر شاید ہی اس روایتی تصور سے انکار کیا جاسکتا ہے کہ نالہ جرس اور محمل لازم و ملزوم ہیں۔ مزید یہ کہ محمل والے شعر کا یہ شاعرانہ کمال بھی قابل غور ہے کہ کارواں والے اپنی ایک منزل تک پہنچ بھی چکے ہیں۔ محمل کو جالیا ہے اور ساتھ ساتھ رکے بغیر آگے بھی بڑھتے جارہے ہیں۔ جرس کارواں کی آواز اس کا ثبوت ہے ----- ایک اور چھوٹی سی بات قابل غور ہے کہ اگر یاران تیزگام منزل کو جالیتے تو شاید کارواں کے رکنے کا احساس ضرور پیدا ہوتا' روایتی تخیل کا اثر ضرور پڑ جاتا اور یہ بات حالی کے نہ رکنے والے تاریخی عمل کے نظریے کے خلاف ہوتی" ------ لدمیلا و سیلوا نے حالی کے اس شعر کے سلسلے میں ایک اور لطیف نکتہ یہ پیدا کیا ہے کہ "اس شعر میں "سمت" نئی ہے۔ ایک چھوٹی سی بات نے (یار کی جمع نے) بالکل نامعلوم طور پر میدان عشق میں نہیں بلکہ ایک سماجی میدان میں قاری کو پہنچا دیا ہے۔ اس سے شعر کی عصری نوعیت پیدا ہوئی ہے"۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو لدمیلا و سیلوا کی توضیحات سے تصویر کچھ یوں ابھرتی ہے ------ کارواں چل رہا ہے جس میں "محمل" بطور منزل مقصود موجود ہے۔ کارواں میں کچھ لوگ تو وہ ہیں جو نہایت تیزگام ہیں جنہیں حالی نے "یاراں" کہہ کر پکارا ہے۔ یہاں اشارہ اس زمانے کے انگریزوں کی طرف تھا جو نہایت چاق و چوبند' ہشیار تاریخی شعور سے بہرہ ور اور ہر اعتبار سے ترقی پسند تھے' جنہوں نے محمل تک رسائی حاصل کرلی تھی۔ دوسری طرف کچھ "محو نالہ جرس کارواں" قسم کے لوگ تھے جو انفعالیت کا مظاہرہ کرتے ہوئے کارواں کے ساتھ ساتھ رواں تھے۔ یہاں حالی کا اشارہ ہندوستانی مسلمانوں کی طرف تھا۔ لدمیلا و سیلوا کے مطابق "اگر شعر میں محمل کے بجائے منزل ہوتا تو نہ صرف جرس کارواں کی مناسبت سے یہ غلط ہوتا بلکہ منزل کے لفظ سے رکنے کا تصور بھی ابھر آتا جب کہ واقعہ یہ ہے کہ کارواں رکا نہیں تھا۔ حاصل کلام یہ ہے کہ حالی کا شعر یوں ہونا چاہیے:۔

یاران تیزگام نے محمل کو جا لیا
ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے "

اس ضمن میں سب سے پہلے تو مجھے اپنی حیرت کا اظہار کرنا ہے کہ ایک روسی خاتون نے اردو شاعری، اس کے خاص مزاج اور تہذیبی ثقافتی تناظر کا اتنا گہرا مطالعہ کر رکھا ہے اور اگر یہ مضمون روسی زبان سے ترجمہ نہیں ہے بلکہ براہ راست اردو میں لکھا گیا ہے تو پھر مجھے اس مسرت کا اظہار کرنا ہے کہ ایک غیر ملکی خاتون اردو میں اتنی روانی کے ساتھ اپنے خیالات کا اظہار کرنے پر قادر ہو سکی ہے۔

آیئے اب یہ دیکھنے کی کوشش کریں کہ حالی کے شعر میں لفظ "محمل" زیادہ موزوں ہے یا منزل ------ یوں لگتا ہے جیسے لدمیلا و سیلیوا نے شعر کی توضیح کرتے ہوئے صرف ایک کارواں کا ذکر کیا ہے جس میں انگریز بھی ہیں اور ہندوستانی بھی! اور پھر حالی کے اس تاسف کا ذکر چھیڑا ہے کہ کارواں کے تیزگام مسافروں یعنی انگریزوں نے تو محمل کو جا لیا ہے جبکہ دوسرے محروم رہ گئے ہیں۔ لیکن اگر ایک لمحہ کے لئے منظرنامہ میں تھوڑی سی تبدیلی کر دی جائے اور دکھایا جائے کہ "منزل" کی جانب ایک نہیں بلکہ کئی کارواں چلے جا رہے ہیں تو پھر صورت حال یکسر بدل جائے گی۔ اب مفہوم یہ ابھرے گا کہ وہ کارواں جو یاران تیزگام یعنی مغربی اقوام پر مشتمل تھا، اس نے تو منزل تک رسائی حاصل کر لی مگر سست رفتار لوگوں یعنی ہندوستانیوں کا کارواں "محو نالۂ جرس کارواں" ہی رہا اور اسی لئے پیچھے رہ گیا۔ مزید غور کریں تو یہ مفہوم ابھرے گا کہ یاران تیزگام نے جرس کارواں کی طلسمی آواز پر کان نہیں دھرے بلکہ اپنی نظریں فقط منزل پر مرکوز کئے رکھیں۔ لہٰذا وہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو گئے مگر ہم لوگ نالۂ جرس کارواں (جس سے محمل اور اس کی گھنٹیوں کا تصور منسلک ہے) کے سننے میں محو رہے اور ہم نے منزل کو قطعاً فراموش کر دیا۔ حالی کا عام طریقہ کار بھی یہی تھا کہ وہ قوم کی انفعالیت اور سست روی پر بار بار تاسف کا اظہار کرتے تھے اور محمل کے مقابلے میں منزل کوشی کے حق میں زیادہ تھے۔ "محمل" کے لفظ سے عشق مشک، نشہ، لذت، ایک طلسمی فضا ------ یہ سب کچھ وابستہ تھا جسے حالی "افیون" سمجھتے تھے اور نہیں چاہتے تھے کہ قوم "محمل" کے طلسم میں اس قدر کھو جائے کہ منزل کا تصور ہی اس کے ذہن سے

محو ہو جائے۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو شعر میں "محمل" کا لفظ لانے سے ایک ایسا مفہوم ابھرتا ہے جو حالی کے زمانے کی ملکی صورت حال کا زائیدہ قرار پاسکتا ہے۔ مفہوم یہ ابھرتا ہے کہ حالی کے زمانے میں انگریز اور اس کے دربار تک رسائی قوم کے ایک فعال طبقے کا منتہائے مقصود تھا۔ اس سلسلے میں ہندوؤں کو مسلمانوں کے مقابلے میں کہیں پہلے اس بات کا احساس ہوگیا تھا کہ انگریزی سیکھنے اور انگریز کی تہذیب کو اپنانے سے وہ اعلیٰ عہدوں تک بآسانی پہنچ جائیں گے اور انگریز کی خوشنودی حاصل کرکے دنیاوی طور پر زیادہ خوشحال اور باوقار ہو جائیں گے۔

دوسری طرف ہندی مسلمان انگریز اور اس کی تہذیب سے بدظن تھے۔ اس کی ایک وجہ سیاسی بھی تھی وہ یوں کہ انگریز نے دہلی کی حکومت ہندی مسلمانوں سے چھینی تھی اور مسلمانوں کے ہاں اس سلسلے میں احساس زیاں بہت شدید تھا۔ دوسری طرف خود انگریز بھی ہندی مسلمانوں کو شک کی نظروں سے دیکھتا تھا۔ سرسید اور ان کے رفقا نے اس صورت حال کو بدلنا چاہا۔ سرسید نے اسی سلسلے میں "اسباب بغاوت ہند" لکھی اور مغربی تعلیم اور تہذیب کو "پیروی مغربی" کی تحریک کے ذریعہ اپنانے کی کوشش کی۔ جس کا ردعمل 'پنچ' اخبارات' اکبر الہ آبادی کی شاعری اور مذہبی رہنماؤں کے خطبات کی صورت میں بخوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ اس تناظر میں اگر حالی کے اس شعر میں لفظ "محمل" رکھ کر دیکھا جائے تو مفہوم یہ ابھرے گا کہ پورا ہندوستان ایک کارواں کی صورت رواں دواں ہے مگر اس کارواں کی "محمل" میں انگریز بہادر براجمان ہے (چونکہ کارواں میں "محمل" دائرے کا مرکزہ ہے اور اس کا نقطۂ ثقل بھی لہٰذا یہ سب کا منتہائے مقصود بھی ہے) یاران تیزگام یعنی ہندو اہل وطن نے اس "محمل" کو جالیا ہے یعنی سرکار دربار تک پہنچ کر مراعات اور عہدے اور خطاب حاصل کرنے میں کامیاب ہوگئے ہیں جب کہ ہندی مسلمان محض جرس کارواں کی آواز پر سردھنتے رہ گئے ہیں۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو شعر کا مفہوم یہ مرتب ہوتا ہے کہ حالی ہندی مسلمانوں کو خواب خرگوش سے بیدار کرنا چاہتے تھے تاکہ وہ بھی آگے بڑھ کر محمل یعنی انگریز اور اس کے دربار تک پہنچنے میں کامیاب ہوسکیں۔

اب صورت یہ ابھرتی ہے کہ اگر شعر میں لفظ "منزل" ہو تو اس کا افق بہت وسیع ہو

کر حالی کے پیروی مغربی کے مسلک سے وابستہ ہو جاتا ہے ایسی صورت میں منظر یہ دکھائی دیتا ہے کہ دور افق پر منزل بطور "روشنی" موجود ہے جس کی طرف متعدد کارواں (قومیں) رواں دواں ہیں۔ ان قوموں میں یاران تیزگام یعنی مغربی اقوام (بالخصوص انگریز) بھی ہیں جنھوں نے یہ اولمپک دوڑ جیت لی ہے جبکہ ہم اہل ہند ابھی تک خواب خرگوش اور عظمت رفتہ کی آواز جرس کے طلسم میں اسیر ہیں۔ انگریز اس لئے منزل پر پہنچنے میں کامیاب ہو سکے کہ وہ تیزگام تھے۔ ہم اس لئے نہ پہنچ سکے کہ ست رفتار تھے۔

اس بحث کا لب لباب یہ کہ شعر میں لفظ "محمل" بھی درست ہے اور "منزل" بھی ------ وہ یوں کہ حالی کے زمانے کے قومی تناظر کو ملحوظ رکھا جائے اور ہندو اہل وطن کو "یاران تیزگام" کا خطاب ملے تو پھر "محمل" کا لفظ درست ہے. اور اگر بین الاقوامی تناظر پیش نظر ہو اور مغربی اقوام کو "یاران تیزگام" کہہ کر پکارا جائے تو پھر "منزل" کا لفظ موزوں ہے۔ ویسے حالی کے "پیروی مغربی" کے مسلک کو اگر اہمیت دیں اور اس بات کو نظر انداز نہ کریں کہ خود حالی عظمت رفتہ (جس کی ٹھوس شبیہہ "محمل" اور اس کے تلازمات تھے) کے خوابوں میں محو رہنے کے بجائے عملی طور پر مغربی اقوام کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کے آرزو مند تھے تو پھر ترازو کا پلڑا لفظ "منزل" کی طرف جھکا ہوا صاف نظر آجائے گا۔

میٹا تنقید کی ایک مثال!

نظم فیض کی ہے جس کا ساخت شکنی تجزیہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے محمود ایاز کے رسالہ "سوغات" میں کیا ہے۔ میں ذاتی طور پر امتزاجی تنقید کا حامی ہوں جو غور کیجئے تو کسی خاص تنقیدی مکتب کا نام نہیں ہے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب نقاد کسی تخلیق کے روبرو آئے تو فقط ایک خاص وضع کا چشمہ لگا کر نہ آئے بلکہ اپنی ساری حسیات' اپنی پوری ذات کے ساتھ' ثابت و سالم' تخلیق کے روبرو اس طور آ کھڑا ہو جیسے ایک آئینہ دوسرے آئینے کے سامنے آجاتا ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ محض منعکس نہ کرے بلکہ عکس در عکس کا منظر بھی دکھائے۔ ظاہر ہے کہ تخلیق کو محض ایک لسانی یا نفسیاتی سطح کی خود کفیل شے سمجھنے یا اس کے کسی ایک تناظر کو اہمیت دینے یا محض اس کے "باہر" یا اندر کو دیکھنے سے "تخلیق" پوری طرح نقاد پر منکشف نہ ہوگی اور نہ خود نقاد شے پر منکشف ہو سکے گا۔ یہ افہام و تفہیم ہی کا نہیں' انجذاب یا INTER_TEXTUALITY کا معاملہ بھی ہے۔ یہی نقاد کا امتحان بھی ہے کیونکہ اگر وہ کسی خاص تنقیدی مکتب' آئیڈیولوجی یا کامپلکس کا شکار ہے یا = در = اور عکس در عکس ہونے کے بجائے اکہرا اور پایاب ہے تو اسی نسبت سے اس کی تنقید بھی اکہری' ہوگی۔ بایں ہمہ مختلف تنقیدی ڈسپنز کے تحت کی گئی تنقید کے بعض نمونے یقیناً" دلچسپ اور خیال انگیز ثابت ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے فیض کی نظم "دست = تہ سنگ آمدہ" کا جو ساخت شکنی مطالعہ کیا ہے وہ بھی ایسی ہی تنقید کی ایک خیال انگیز مثال ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے ضروری ہے کہ فیض کی متذکرہ بالا نظم ایک بار پڑھ لی جائے۔ نظم یہ ہے۔

دست تہ سنگ آمدہ

بیزار فضا درپئے آزار صبا ہے
یوں ہے کہ ہر اک ہمدم دیرینہ خفا ہے

ہاں بادہ کشو آیا ہے اب رنگ پہ موسم
اب سیر کے قابل روش آب و ہوا ہے

امڈی ہے ہر اک سمت سے الزام کی برسات
چھائی ہوئی ہر دانگ ملامت کی فضا ہے

وہ چیز بھری ہے کہ سلگتی ہے صراحی
ہر کاسۂ مے زہر ہلاہل سے سوا ہے

ہاں جام اٹھاؤ کہ بیاد لب شیریں
یہ زہر تو یاروں نے کئی بار پیا ہے

اس جذبۂ دل کی نہ سزا ہے نہ جزا ہے
مقصود رہ شوق وفا ہے نہ جفا ہے

احساس غم دل جو غم دل کا صلہ ہے
اس حسن کا احساس ہے جو تیری عطا ہے

ہر صبح گلستاں ہے ترا روئے بہاریں
ہر پھول تری یاد کا نقش کف پا ہے

ہر بھیگی ہوئی رات تری زلف کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی صدا ہے

ہر راہ پہنچتی ہے تری چاہ کے در تک
ہر حرف تمنا ترے قدموں کی صدا ہے

تعزیر سیاست ہے نہ غیروں کی خطا ہے
وہ ظلم جو ہم نے دل وحشی پہ کیا ہے

زندان رہ یار میں پابند ہوئے ہم
زنجیر بکف ہے نہ کوئی بند بپا ہے

ڈاکٹر نارنگ نے فیض کی اس نظم کی تین سطحوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے۔ پہلی سطح غالب کے اس شعر کے حوالے سے جسے نظم میں تضمین کیا گیا ہے' اس طور سامنے آئی ہے کہ اس میں "عشق کی مجبوری" کا کلاسیکی مضمون از خود شامل ہو گیا ہے۔ نارنگ صاحب فرماتے ہیں کہ 'عشق میں مجبوری سی مجبوری ہے۔ دست تہ سنگ آمدہ کی سی کیفیت ہے اور نظم کی پہلی قرات میں یہی مجبوری اور یہی کیفیت اجاگر ہوئی ہے'۔ ظاہر ہے کہ اگر قاری تک محض یہی کیفیت یا مضمون پہنچے گا تو نظم کسی صورت بھی ایک اہم تخلیق قرار نہیں پا سکے گی۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے نظم کی دوسری قرات فیض کی شخصیت اور اس کے سیاسی اور آئیڈیولوجیکل جھکاؤ کے حوالے سے کی ہے اور اس سلسلے میں یہ کہہ کر ترقی پسند ناقدین کو جھنجھوڑا ہے کہ انہوں نے فیض کی اس نظم کو جو سیاسی معنی پہنائے ہیں ان سے نظم کی گہری معنویت اجاگر نہیں ہوئی بلکہ نظم بالائی سطح کے معنی تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ ساخت شکنی تنقید سے فائدہ اٹھاتے ہوئے ڈاکٹر صاحب فرماتے ہیں کہ سیاسی نظریاتی سطح کی یہ ترقی پسندانہ تاویل بجائے خود اہم نہیں ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ نظم کی سیاسی سطح نے دراصل اس جمالیاتی پہلو کو دبایا یا REPRESS کیا ہے جو فیض کی شاعری میں سدا سے موجود ہے اور جو زیر نظر نظم میں سیاسی جبر یا آئیڈیالوجی کی چادر کے بخئے ادھیڑ کر اسی طرح باہر آیا ہوا ہے جیسے بقول رولاں بارت لباس کے شگاف سے بدن کا کوئی حصہ لو دیتا ہے۔

میری رائے میں ڈاکٹر صاحب کے اس تجزیے کا قدرے کمزور پہلو ان کی یہ دوسری قرات ہے جس میں انہوں نے فیض کی نظم کو ترقی پسند ناقدین کی توجیحات کی روشنی میں دیکھا ہے۔ فرض کیجئے کہ یہ نظم غیر مطبوعہ ہوتی اور اس کی پیشانی پر فیض کا نام بھی درج نہ ہوتا تو کیا ایسی صورت میں نظم کے مطالعے سے یہ معنی مرتب ہوتا جو فیض کے معلوم سیاسی جھکاؤ اور ترقی پسند ناقدین کی توجیحات کے نتیجے میں سامنے آیا ہے اور جسے DECONSTRUCT کرنے کے لئے ڈاکٹر نارنگ صاحب نے یہ "تجزیاتی مطالعہ" تحریر کیا ہے "نئی تنقید" والوں نے غالباً" اسی لئے اپنی تنقید میں مصنف کی نفی کر دی تھی کیونکہ مصنف کی ظاہری شخصیت نیز اس کے سیاسی یا سماجی جھکاؤ کی روشنی میں نظم کو "پڑھنا" گمراہ کن تھا۔ اس ضمن میں جو موقف "نئی تنقید" والوں کا تھا وہی "زمانے" کا بھی ہوتا ہے۔ وہ

بھی مصنف کی ظاہری شخصیت کو منہا کرکے تصنیف کے بارے میں اپنا فیصلہ دیتا ہے۔ ایسی صورت میں فرض کیجئے کہ آج سے سو برس بعد کوئی اس نظم کو پڑھتا ہے تو کیا سیاسی یا آئیڈیولوجیکل منظر نامے کے یکسر بدل جانے کے باعث اس کے سامنے بھی نظم کا یہی سیاسی اور نظریاتی پہلو ابھرے گا جس کی نشاندہی آج کے ترقی پسند ناقدین کر رہے ہیں اگر نہیں تو پھر کیا اسے DECONSTRUCT کرنے کی کوئی ضرورت باقی رہ جائے گی؟

رہا نظم کی "تیسری قرات" کا معاملہ تو اس سلسلے میں ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بڑے خیال انگیز نکات ابھارے ہیں۔ ان کا یہ کہنا ہے کہ فیض کی جمالیات سرتاسر مشرقی ہے اور گہرا مشرقی رچاؤ اور بالیدگی رکھتی ہے۔ یہ جمالیات فیض کے لاشعوری وجود کا حصہ ہے وہ شاعری میں رہ کر چھاپا مارتی ہے اور آئیڈیولوجیکل فضا کو اپنے رنگ میں رنگ لیتی ہے۔ ڈاکٹر صاحب فرماتے ہیں کہ فیض کے ہاں جمالیاتی جھکاؤ سیاسی نظریاتی جھکاؤ کی بہ نسبت زیادہ تھا۔ چنانچہ بظاہر نہ چاہتے ہوئے بھی ان کے اندر سے جمالیاتی عناصر نے ابھر کر ان کی نظم کو اپنے رنگ میں رنگ لیا۔ اس سے مجھے خیال آیا کہ کیا یہی صورت حال غزل کے کلاسیکی دور میں صوفیانہ تصورات کے ضمن میں پیدا نہیں ہوئی تھی کیونکہ ان تصورات کے فروغ نے بھی جمالیاتی عناصر کو دبا دیا تھا؟ ____ اس طور کہ شعرا نیز قارئین بادہ و ساغر کو صوفیانہ تصورات کے اظہار کا ذریعہ سمجھنے لگے تھے (بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر) مگر اس زمانے میں بھی جب کسی شاعر کے ہاں جمالیاتی جھکاؤ زیادہ ہوتا وہ صوفیانہ تصورات کے دباؤ یعنی REPRESSION کا مقابلہ کرتا اور اس کے اندر کی جمالیاتی چکا چوند صوفیانہ تصورات کے بوجھل نقاب میں سے نظر آجاتی۔ ہمارے متقدمین شعر کے جمالیاتی پہلوؤں کے نبض شناس تھے وہ جانتے تھے کہ ہر اچھا شعر بین السطور ایک ایسی وضع رکھتا ہے جو جمالیاتی رنگ کی چھوٹ پڑنے سے حد درجہ جاذب نظر ہوتی ہے۔ چنانچہ وہ اشعار جو بالائی سطح کے صوفیانہ تصورات یا دوسری طرف چوما چاٹی کے معاملات تک محدود ہوتے ______ ان کے مقابلے میں وہ اشعار زیادہ پر اثر قرار پاتے جو شاعر کے اعماق سے نمودار ہوتے اور شاعر کے جمالیاتی رویے کی، توانائی اور تازگی کا مظاہرہ کرتے۔ (وہی آورد اور آمد کا فرق) ایسی صورت میں یہ سوال شاید بے محل نہیں کہ مغرب کی ساخت شکن تنقید اور مشرق کے ذاتی رویے کی حامل تنقید میں کیا فرق ہے؟ کیا دونوں سامنے کے معنی کو مسترد کرکے شعر کے مخفی ابعاد کو بے

نقاب کرنے پر مصر نہیں؟ اور کیا دونوں شاعر کی شخصی زندگی کے کوائف سے اعلیٰ تخلیق کو آزاد قرار دینے کی حامی نہیں؟

ایک آخری بات! کسی بھی نظم کا تجزیاتی مطالعہ کرنے سے پہلے یہ دیکھنا لازمی ہوتا ہے کہ کیا نظم ادبی اعتبار سے اعلیٰ ہونے کے باعث جمالیاتی حظ بہم پہنچا رہی ہے کیونکہ اگر نظم ادبی اعتبار سے اعلیٰ نہیں ہے تو پھر اس کا تجزیاتی مطالعہ کرتے ہوئے چاہے کتنی ہی باریک بینی کا مظاہرہ کیوں نہ کیا جائے' اسے اعلیٰ ثابت کرنا مشکل ہوگا۔ فیض کی زیر بحث نظم ایک روایتی پیرایہ مار کی حامل نظم ہے جس کی ساری ایمجری بھی روایتی اور پیش پا افتادہ ہے فیض نے اس نظم میں کلاسیکی ایمجری کو برتا ہے اور اسی انداز میں برتا ہے جس میں وہ ہزاروں برس سے برتی جارہی ہے دوسرے لفظوں میں ساری بات کلیشوں میں کہی گئی ہے۔ نقش کف پا' زنجیر بکف' درپے آزار' کاسہ سے' زہر ہلاہل اور دل وحشی' یہ سب بنی بنائی تراکیب ہیں۔ شاعر نے اگر انہیں اپنے تخلیقی عمل کے مدار میں کھینچ کر منقلب کردیا ہوتا جیسے مثلاً اقبال کرتے ہیں تو بات بن جاتی مگر یہاں تو معاملہ ہی دوسرا ہے لہٰذا اگر اس نظم میں کوئی دلچسپی پیدا ہوسکتی تھی تو صرف اس طور کہ اسے فیض کے ایک نفسیاتی ذاتی لیما کی صورت میں پیش کردیا جاتا۔ یعنی یہ ثابت کیا جاتا کہ فیض اپنے آئیڈیولوجیکل اور سیاسی جھکاؤ کے باعث ایک بات کہنا چاہتے تھے مگر ان کے "اندر والے" نے دوسری بات کہہ دی (اور یہی کام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بڑی خوبی سے کیا ہے) تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ معاملہ محض فیض کا نہیں۔ ہر اچھے شاعر کو اپنی ذات کے دونوں رخوں کے باہمی تصادم کا سامنا ہوتا ہے اور اگر اس کا "اندر والا" طاقتور ہو تو وہ "باہر والے" کو زیر کرلیتا ہے۔ رہی فیض کی نظم تو فیض کے سیاسی یا نظریاتی جھکاؤ کا نظم کی لفظیات اور ایمجری سے کوئی سراغ نہیں ملتا۔ نظم میں "تعزیر سیاست" کی ایک اتفاقیہ ترکیب کے علاوہ کوئی ایسا اشارہ موجود نہیں ہے جو کسی سیاسی یا نظریاتی معاملے کو سامنے لا رہا ہو۔ لہٰذا ساری بات ان "معلومات" کے حوالے سے ہوئی ہے جو فیض کی شخصی یا سیاسی زندگی سے اخذ کی گئی ہیں۔ ایک لحظہ کے لئے اگر فیض کے نام کو نظم سے الگ کردیں تو کیا یہ نظم اس آئیڈیالوجی کی REPRESSION کا کوئی منظر نامہ مرتب کرے گی جس کا اتنی تفصیل سے ذکر کیا گیا ہے؟

معنی اور تناظر